

**KONSEP BATALUN DALAM  
PENYAJIAN TALEMPONG RENJEANG ANAM  
SALABUHAN DI LUHAK NAN TIGO  
MINANGKABAU**

**DISERTASI**

**Untuk memenuhi sebagian persyaratan  
guna mencapai gelar doktor Program Studi  
Penciptaan dan Pengkajian Seni**



**diajukan oleh**

**Andar Indra Sastra  
NIM. 11312117**

**Kepada**

**PROGRAM PASCASARJANA  
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA  
2015**

## HALAMAN PERSETUJUAN

Disetujui dan disyahkan oleh Tim Promotor

Promotor



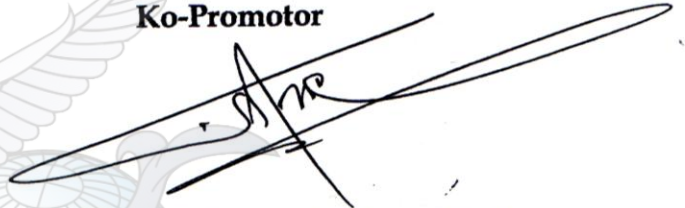
**Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S. Kar., M.S**  
**NIP. 194812191975011001**

Ko-Promotor



**Prof. Dr. Dharsono, M. Sn**  
**NIP. 195107141985031002**

Ko-Promotor



**Ediwar, S. Sn., M. Hum., Ph.D**  
**NIP. 196212181988111001**

**HALAMAN PENGESAHAN**

**DISERTASI**

**KONSEP BATALUN DALAM  
PENYAJIAN TALEMPONG RENJEANG ANAM  
SALABUHAN DI LUHAK NAN TIGO  
MINANGKABAU**

Dipersiapkan dan disusun oleh  
**Andar Indra Sastra**  
NIM: 11312117

Telah dipertahankan di depan Dewan Penguji  
Pada tanggal 20 Januari 2015

Susunan Dewan Penguji

Ketua Dewan Penguji



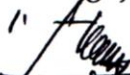
**Prof. Dr. Sri Rochana W., S.Kar., M.Hum.**

Co-Promotor



**Prof. Dr. Dharsono, M.Sn**

Penguji



**Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar.**

Penguji



**Prof. Dr. Pande Made, S. Kar., M. Si**

Promotor



**Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S.**

Co-Promotor



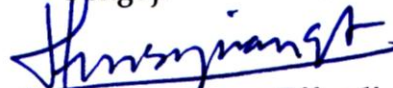
**Ediwar, S. Sn., M. Hum., Ph.D**

Penguji



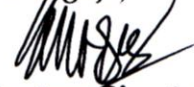
**Dr. Aton Rustandi Mulyana, S.Sn., M.Sn**

Penguji



**Prof. Dr. Nursyirwan Effendi, MA**

Penguji



**Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, MA**

## HALAMAN PENGESAHAN

Disertasi ini telah diterima  
sebagai salah satu persyaratan guna memperoleh gelar Doktor  
Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni  
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta



Surakarta, ..... ..

Direktur

Program Pascasarjana

Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta



Dr. Atan Rustandi Mulyana, S.Sn., M.Sn

NIP. 197106301998021001

## HALAMAN PERNYATAAN

Dengan ini saya menyatakan bahwa disertasi dengan judul "**Konsep Batalun Dalam Penyajian Talempong Renjeang Anam Salabuhan Di Luhak Nan Tigo Minangkabau**" beserta seluruh isinya adalah benar-benar karya saya sendiri, dan saya tidak melakukan penjiplakan atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku dalam masyarakat keilmuan. Atas pernyataan ini, saya siap menanggung resiko/sanksi yang dijatuhkan kepada saya apabila di kemudian hari ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya saya ini, atau ada klaim dari pihak lain terhadap keaslian karya saya ini.

Surakarta, Desember 2014  
Yang membuat pernyataan



Andar Indra Sastra

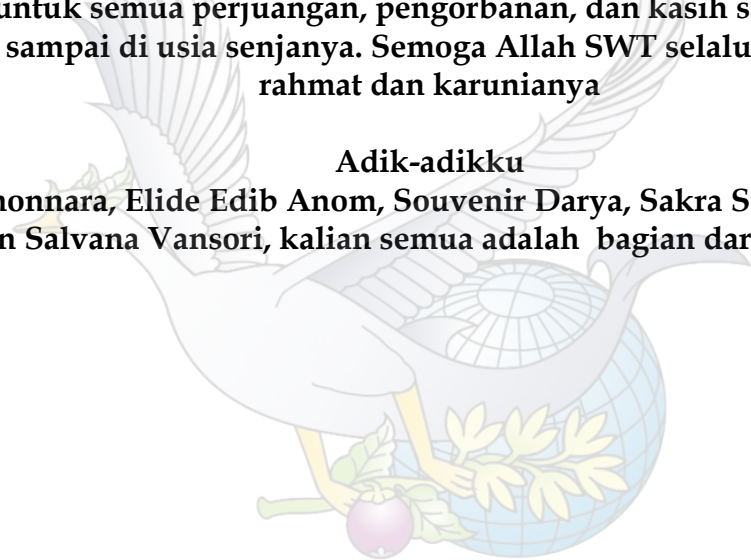


## **PERSEMBAHAN**

**Disertasi ini dipersembahkan kepada istriku tercinta  
Yugi Yastiningsih  
Serta anak-anak tersayang  
Xinca Aiden Hamdani  
Andam Rani Jintan  
Alya Dibba Chairan**

**Untuk kedua orang tuaku tercinta  
Ibunda Rosdiah Ahmad dan ayahda Zainahar Nur Dt. Bijo Dirajo. Terima  
kasih untuk semua perjuangan, pengorbanan, dan kasih sayang mereka  
berdua sampai di usia senjanya. Semoga Allah SWT selalu melimpahkan  
rahmat dan karunianya**

**Adik-adikku  
Deraimonnara, Elide Edib Anom, Souvenir Darya, Sakra Surya Avensina  
dan Salvana Vansori, kalian semua adalah bagian dari hidupku**



## ABSTRAK

Judul penelitian **Konsep Batalun Dalam Penyajian Talempong Renjeang Anam Salabuhan Di Luhak Nan Tigo Minangkabau**. *Batalun* mempunyai makna tersendiri – kekhususan, karena objeknya berada dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*, dan pelakunya terlibat dalam peristiwa estetik. Penelitian ini bertujuan membahas unsur-unsur estetika yang meliputi unsur pendukung, prinsip musikal; *batalun* sebagai ekspresi kebudayaan dalam masyarakat Luhak Nan Tigo Minangkabau; visualisasi *batalun* dalam bentuk dan struktur penyajian talempong di Luhak Nan Tigo Minangkabau.

Langkah-langkah pengumpulan data meliputi observasi, wawancara dan dokumen. Ulasan yang menyangkut analisis dalam penelitian ini, lebih ditekankan pada bentuk interaksi analisis. Interaksi analisis dilakukan untuk memaknai data empiris, baik dalam bentuk data kualitatif yang dibantu dengan data kuantitatif, guna mendapatkan hasil yang akurat, berupa klasifikasi dan identifikasi data. Model analisis data kualitatif yang dibantu dengan data kuantitatif menggunakan landasan konseptual yang dikonstruksi dari pengalaman dan kesadaran – pengetahuan empiris – seniman talempong pada satu sisi dan pola tiga dalam konsep kebudayaan masyarakat Luhak Nan Tigo Minangkabau.

Hasil analisis menjelaskan bahwa *batalun* menempati kedudukan penting dalam estetika penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau. Unsur pembentuk konsep *batalun* yaitu: kualitas fisik, *mangkoan bunyi* (sistem pelarasan), *kiek* (kiat) – kemampuan teknis, dan *raso*. *Batalun* dalam diri pemain dapat diwujudkan melalui penguasaan teknik, kemampuan musikal, dan ekspresi musikal. *Batalun* menjadi dasar penjiwaan dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo. Kesimpulan penelitian menunjukkan bahwa *batalun* menjadi orientasi estetik dan juga sebagai dasar penilaian berhasil tidaknya penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau.

(Kata Kunci: *batalun*, talempong *renjeang anam salabuhan*, Luhak Nan Tigo, Minangkabau)

## **ABSTRACT**

*The title of the research is **The Concept of Batalun in the Performance of Talempong Renjeang Anam Salabuhan in Luhak Nan Tigo Minangkabau**. Batalun has a unique meaning – its uniqueness is due to the fact that its object is found in the performance of talempong renjeang anam salabuhan and its performer is involved in an aesthetical event. The goal of the research is to discuss the aesthetical elements which include supporting elements such as its musical principles; batalun as a form of cultural expression in the Luhak Nan Tigo Minangkabau community; the visualization of batalun in the form and structure of talempong in Luhak Nan Tigo Minangkabau*

*The steps of data collection include observation, interviews, document. The commentary concerning the analysis in this research emphasizes mainly a form of interactional analysis. The interactional analysis was conducted with the aim of interpreting the empirical data, in the form of both qualitative and quantitative data, in order to obtain accurate results in the form of the classification and identification of data. The model used was a qualitative data analysis, backed up by a quantitative data analysis, using a conceptual foundation which was constructed from the experience and awareness – empirical knowledge – of talempong artists on one hand and a pattern of three in the concept of the culture of the Luhak Nan Tigo Minangkabau community.*

*The results of the analysis explain that batalun holds an important position in the aesthetics of the performance of talempong rejeang anam salabuhan in Luhak Nan Tigo Minangkabau. The elements which form the concept of batalun include: the physical quality, mangkoan bunyi (tuning system), kiek (tricks) – technical ability, and raso. The batalun within a player can be manifested through mastery of technique, musical ability, and musical expression. Batalun is the foundation for expression in a performance of talempong renjeang anam salabuhan in Luhak Nan Tigo. The conclusions of the research showed that batalun is an aesthetical orientation as well as a basis for judging how successful a performance of talempong renjeang anam salabuhan is in Luhak Nan Tigo, Minangkabau.*

*(Keywords: batalun, talempong renjeang anam salabuhan, Luhak Nan Tigo, Minangkabau)*



## KATA PENGANTAR

Alhamdulillah, berkat rahmat Allah Subhanauat'ala, akhirnya disertasi ini dapat diselesaikan. Kesadaran awal bermula dari rasa penasaran terhadap talempong yang dianggap biasa, dapat beralih menjadi keinginan untuk mengungkap dan menemukan konsep musikal - estetika - yang ada dibaliknya. Konsep *batalun* pada awalnya masih berupa pengetahuan tersembunyi - empiris - oleh para *tuo* (tetua) talempong, akhirnya dapat membuka tabir, dan penulis masuk ke dalamnya; mengenalinya, memahaminya, mengungkapnya kembali menjadi pengetahuan secara terbuka.

Rahmat itu datang melalui dorongan, dukungan, dan bantuan dari berbagai pihak oleh para Porfesor dan Doktor yang telah memberikan izin, mengajar dan atau menjadi penguji selama penulis mengikuti perkuliahan di Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Pada kesempatan ini, penulis mengucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada Rektor ISI Padangpanjang dengan pertimbangan yang bijak, saya diberi kesempatan untuk melanjutkan studi ke jenjang S-3 sesuai dengan tuntutan keilmuan dan kebutuhan peningkatan Sumber Daya Manusia (SDM) di ISI Padangpanjang. Selanjutnya kepada Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik

Indonesia atas kebijakan dan rekomendasi Rektor ISI Padangpanjang yang telah memberi kesempatan untuk mengikuti pendidikan akademik strata tiga pada Program Pascasarjana Penciptaan dan Pengkajian Seni di Institut seni Indonesia (ISI) Surakarta melalui program BPPDN.

Untaian terima kasih berikutnya dipersembahkan kepada Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S. Kar., M.S selaku promotor, dengan segala ketulusan hati telah memberikan dorongan semangat, saran, bimbingan, masukan dan pemikiran yang sangat berharga. Penulis juga mengucapkan terima kasih yang tulus kepada Prof. Dr. Dharsono, M. Sn selaku ko-promotor, beliau menjadi inspirator dan pencerahan yang dapat membuka cakrawala pikiran penulis, sehingga aneka pikiran filosofis yang sebelumnya tampak gelap, secara bertahap memunculkan sinar terangnya. Penulis juga mengucapkan terima kasih kepada Dr. Ediwar, S.Sn., M. Hum yang dengan tangan terbuka selalu meluangkan waktu untuk berdiskusi tentang berbagai persoalan yang dihadapi.

Selama mengikuti proses pendidikan, ujian proposal, ujian kelayakan, dan ujian tertutup pada Program Pascasarjana ISI Surakarta sampai ujian terbuka, penulis banyak mendapatkan pengalaman dan sumbangan pemikiran dari tim penguji. Sumbangan pemikiran tersebut sangat berarti dalam penyempurnaan disertasi ini. Pada kesempatan yang baik ini, penulis

mengucapkan terima kasih pada Prof. Dr. Sri Rochana W., S.Kar., M. Hum, Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar, Prof. Dr. Pande Made Sukerta, S. Kar., M. Si, Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S. Kar., M.Si, Prof. Dr. Soetarno DEA, Prof. Dr. Rustopo, S. Kar., M.S, Prof. Dr. Heddy Shri Ahimsa, Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc. Dr. Aton Rustandi Mulyana, S.Sn., M.Sn, Slamet Raharjo Jarot, Arswendo Admowiloto, Prof. Dr. Nursyirwan Effendi, MA, dan Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, MA.

Selain itu, selama berada di lokasi penelitian, penulis banyak mendapatkan berbagai konsep, dan pemikiran yang berhubungan dengan konsep *batalun*, pembentukan pasangan talempong dan banyak hal lainnya yang tidak dapat disebut secara rinci – jasa mereka tidak dapat dilupakan. Pada kesempatan yang baik ini, penulis mengucapkan terima kasih pada Erwin Dt. Sampono dari Nagari Pitalah Bungo Tanjuang yang dengan ketulusan hati memberikan segala pengetahuan tentang talempong *renjeang anam salabuhan*. Ucapan terima kasih penulis sampaikan pada bapak Jamaan Malin Panjang, Bahar St. Rajo Endah, dan St. Rajo Bunsu, yang telah memberikan pengetahuan musikal dan pengalaman musikal berkaitan dengan konsep pasangan talempong di Nagari Pariyangan – ketiga *tuo* (tetua) talempong itu mewakili Luhak Tanah Data.

Untuk Luhak Agam, penulis mengucapkan terima kasih kepada bapak Imam Sinaro Nan Panjang dan St. Rajo Intan, dan Menan Awi. Ketiga *tuo* talempong itu banyak memberikan pengetahuan tentang konsep pasangan talempong, konsep musikal dan pengalaman musikal yang dapat dirasakan *batalun*. Ucapan terima kasih juga disampaikan pada Ridwan St. Rajo Pangulu, Dt. Mangkuto Saripado, keduanya banyak memberikan pengalaman dan pengetahuan tentang proses pembuatan talempong. Selain itu, penulis juga mengucapkan terima kasih kepada bapak Tayalis, Syahrir, Nasrul berasal dari Jorong Koto Tengah Nagari Lubuak Tingkok. Seiring dengan itu, ucapan terima kasih disampaikan kepada bapak Firman, Edi Mak Etek, Wirda, Nasarudin dan Dt. Angguang, beliau semua adalah para *tuo* dan seniman talempong yang berasal dari Jorong Tigo Balai Nagari Lubuak Tingkok Luhak 50 Koto.

Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada rekan-rekan sejawat yang dijadikan sebagai mitra diskusi yang berkaitan dengan pentingnya konsep kelompok, konsep musikal, dan rasa musikal dan lain-lain yang tidak pernah terpikirkan sebelumnya. Rekan-rekan sejawat itu adalah saudara Drs. Hajizar, M. Sn, Elizar, S. Kar., M. Sn, Drs. Jufri, M.Sn, Asril, S.Kar., M. Hum dan Gindo Putih sebagai akademisi dan juga sebagai seniman yang masih mempunyai perhatian dan memegang teguh nilai-nilai tradisi, terutama

dalam hububungannya dengan talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo. Tak lupa diucapkan terima kasih kepada empat orang kru lapangan, yaitu Drs. Desrilan, M. Sn – telah almarhum, Jumaidi Syafii, S.Sn., M. Sn, Junadi, S. Sn, M. Sn, dan Hafif H.R, S.Sn, M. Sn yang telah ikut membantu penulis mentranskripsikan *Guguah* talempong ke dalam bentuk pencatatan musik. Melalui kesempatan yang baik ini, seiring do'a dan maaf kepada ahli waris, semoga almarhum Desrilan diampuni segala dosa dan diterima segala amal perbuatannya, amin.

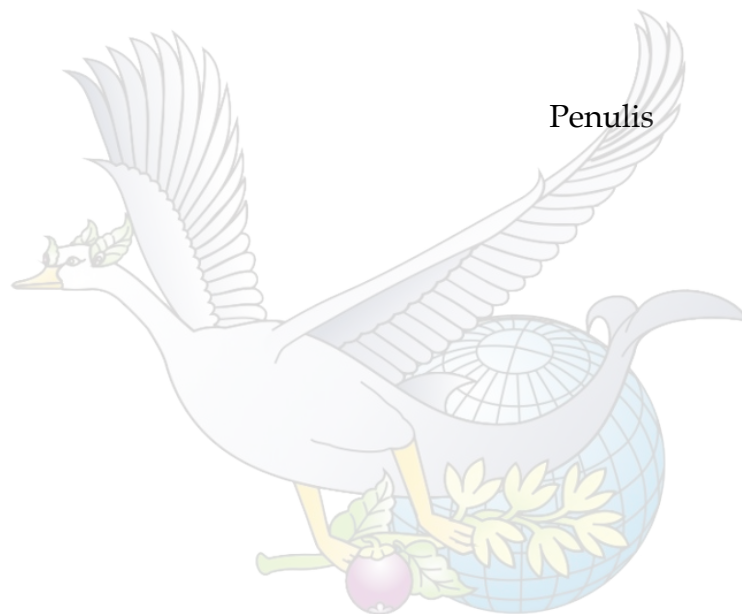
Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada Rektor ISI Surakarata; Direktur dan Kaprodi Pascasarjana ISI Surakarta. Di bawah kepemimpinan beliau beserta staf administrasi Pascasarjana; mbak Rahmi Latifah, Dwi Siswanti, Retno Wulandari, mas Juni Padmono, Khoirun Paduli Diibadi, dan Bayu Susilo, atas segala urusan dan pelayanan yang diberikan, saya ucapkan terima kasih. Seiring dengan itu, ucapan terima kasih juga disampaikan kepada Dra. Mieke Harjiatmi selaku Kepala Perpustakaan Pasacasarjana ISI Surakarta. Tanpa mengenal pamrih, beliau dengan sabar berusaha mencari berbagai buku yang diperlukan.

Akhirnya, penulis mengucapkan terima kasih kepada semua pihak, yang tidak dapat disebutkan satu persatu yang dengan segala ketulusan hati, telah ikut memberikan dorongan dan membantu penulis dalam penyelesaian



disertasi ini. Atas segala dorongan, perhatian dan bantuan itu, penulis tidak dapat berbuat lain kecuali berdo'a, semoga segala kebaikan yang telah diberikan kepada penulis mendapat balasan dan rida-Nya, Amin ya rabbal 'alamin.

Surakarta,     Desember 2014



## DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL .....	i
HALAMAN PERSETUJUAN .....	ii
HALAMAN PENGESAHAN .....	iii
HALAMAN PENGESAHAN .....	iv
HALAMAN PERNYATAAN .....	v
PERSEMBAHAN .....	vi
ABSTRAK .....	vii
ABSTRACT .....	viii
KATA PENGANGTAR .....	ix
DAFTAR ISI .....	xv
DAFTAR GAMBAR .....	xix
DAFTAR BAGAN .....	xxi
DAFTAR TABEL .....	xxiii
NOTASI ANGKA .....	xxvi
NOTASI GRAFIK .....	xxvii
CATATAN PEMBACA .....	xxviii
<b>BAB I PENDAHULUAN .....</b>	<b>1</b>
A. Latar Belakang Masalah .....	1
B. Rumusan Masalah .....	14
C. Tujuan Penelitian .....	14
D. Manfaat Penelitian .....	15
E. Tinjauan Pustaka .....	15
F. Kerangka Konseptual .....	25
G. Metode Penelitian .....	31
H. Sistematika Penulisan .....	43
<b>BAB II BENTUK DAN STRUKTUR PENYAJIAN TALEMPONG</b>	
<b>RENJEANG ANAM SALABUHAN DI LUHAK NAN TIGO</b>	
<b>MINANGKABAU .....</b>	<b>44</b>
A. Unsur Pendukung .....	45
1. Kualitas Fisik Talempong .....	46
a. <i>Rono</i> .....	47
b. <i>Suara Sipongang</i> .....	48
c. <i>Durasi Bunyi</i> .....	52
2. <i>Mangkoan Bunyi</i> .....	62
3. <i>Kiek</i> .....	76
a. Posisi Tangan Memegang Talempong .....	77

b. Posisi Tangan Memukul Talempong.....	83
1) Cara Memegang Talempong .....	87
2) Cara Memegang <i>Pangguguah</i> .....	89
3) Cara Memainkan Talempong.....	91
4) Kekuatan Pukulan.....	91
5) Ketepatan Memukul .....	95
4. <i>Raso</i> .....	96
a. <i>Guguah jo Raso</i> .....	100
b. Tinggi Rendahnya Bunyi <i>jo Raso</i> .....	103
c. <i>Rono jo Raso</i> .....	106
d. <i>Janjang jo Raso</i> .....	108
e. Pasangan Talempong <i>jo Raso</i> .....	110
f. <i>Danyuik jo Raso</i> .....	114
g. <i>Kareh Lunak jo Raso</i> .....	116
h. <i>Galuik jo Raso</i> .....	117
B. Prinsip Dasar Musikal.....	120
1. <i>Janjang dan bajanjang</i> .....	120
2. Kebersamaan Rasa Musikal .....	125
a. Menggoyang-goyangkan Talempong .....	129
b. Memalingkan Muka Ke Kiri dan Ke Kanan.....	130
c. Kontrol Individu.....	131
3. <i>Jantan, Paningkah dan Pangawinan</i> .....	139
4. Ragam <i>Guguah dan Galuik</i> .....	140
5. <i>Danyuik dan Kareh Lunak</i> .....	142
6. <i>Senteang Babilai Kurang Batukuak</i> .....	143
<b>BAB III BATALUN DIBANGUN SEBAGAI EKSPRESI</b>	
<b>KEBUDAYAAN DALAM MASYARAKAT</b>	
<b>MINANGKABAU</b> .....	147
A. <i>Talempong Renjeang: Estetika Pola Tiga dan Konsep</i>	
Kebudayaan Masyarakat Minangkabau .....	149
1. Keluarga Batih.....	163
2. Keluarga Matrilineal Suku .....	166
3. Keluarga Dalam Posisi Upacara Adat.....	169
4. Keluarga Kelompok Membangun Kestuan <i>Raso</i> .....	173
a. Penguasaan <i>Guguah</i> dan Penjiwaan .....	174
1) Kepentingan Bersama.....	175
2) Hubungan Kekeluargaan.....	177
3) Geneologis.....	179
b. Membangun Komunikasi Musikal .....	180

1) Komunikasi Internal .....	182
2) Komunikasi Eksternal.....	184
B. <i>Talempong Renjeang</i> : Esteika Pola Tiga dan Konsep Keagamaan .....	186
C. <i>Talempong Renjeang</i> : Estetika Pola Tiga Antara Adat, Agama Islam, dan Kebudayaan Modern.....	201
<b>BAB IV BATALUN DALAM PENYAJIAN TALEMPONG</b>	
<b>RENJEANG ANAM SALABUHAN DI LUHAK NAN TIGO</b>	
<b>MINANGKABAU .....</b>	<b>214</b>
A. Tahapan Pencapaian <i>Batalun</i> Dalam Penyajian <i>Talempong Renjeang Anam Salabuhan Di Luhak Nan Tigo</i> Minangkabau .....	214
1. Tahapan Pengetahuan Teknik .....	215
2. Tahapan Kemampuan Menyajikan.....	219
3. Tahapan Penggunaan Eskpresi .....	221
B. Visualisasi <i>Batalun</i> Dalam Bentuk dan Struktur <i>Talempong Renjeang</i> Kelompok Ateh Gugak .....	229
1. <i>Gua Indang</i> .....	231
2. <i>Gua Cak Dindin</i> .....	241
3. <i>Gua Pariyangan</i> .....	249
C. Visualisasi <i>Batalun</i> Dalam Bentuk dan Struktur <i>Talempong Renjeang</i> Kelompok Gugak Pariyangan.....	263
1. <i>Gua Cancang Cubadak</i> .....	263
2. <i>Gua Gulai Rabuang Tatunggang</i> .....	270
3. <i>Gua Rantak Kudo</i> .....	275
D. Visualisasi <i>Batalun</i> Dalam Bentuk dan Struktur <i>Talempong Renjeang</i> Kelompok Tuah Sakato .....	290
1. <i>Guguah Siamang Tagagau</i> .....	290
2. <i>Guguah Sibigau Malereang Bukik</i> .....	297
3. <i>Guguah Talipuak Layua - versi Luhak Agam</i> .....	304
E. Visualisasi <i>Batalun</i> Dalam Bentuk dan Struktur <i>Talempong Renjeang</i> Kelompok Kelompok Bungo Satangkai.....	319
1. <i>Guguah Talipuak Layua - versi Luhak 50 Koto</i> .....	319
2. <i>Guguah Malin Kailia - versi Bungo Satangkai</i> .....	329
3. <i>Guguah Pandakian Tombak</i> .....	335
4. <i>Guguah Puti Bunsu</i> .....	343

F. Visualisasi <i>Batalun</i> Dalam Bentuk dan Struktur Talempong Renjeang Kelompok Kelompok Jorong Tigo Balai .....	361
1. <i>Guguah</i> Malin Kailia – versi Jorong Tigo Balai.....	361
2. <i>Guguah</i> Tak Tuntun .....	369
<b>BAB V PENUTUP</b> .....	388
A. Kesimpulan.....	388
B. Saran .....	391
DAFTAR KEPUSTAKAAN .....	393
REKAMAN PENYAJIAN TALEMPONG .....	402
DAFTAR NARASUMBER .....	403
GLOSARIUM.....	405
<b>Lampiran 1.</b> PROSEDUR DAN TATA CARA <i>MANYADAH</i> TALEMPONG.....	411
<b>Lampiran 2.</b> PROSES PEMBUATAN TALEMPONG.....	416
<b>Lampiran 3.</b> TALEMPONG <i>PACIK</i> : ESTETIKA POLA TIGA DAN KEBUDAYAAN MODERN .....	428
<b>Lampiran 4.</b> TALEMPONG <i>PACIK</i> : ESTETIKA POLA TIGA DAN TALEMPONG <i>KREASI</i> .....	455
<b>Lampiran 5.</b> TALEMPONG <i>RENJEANG</i> : ESTETIKA POLA TIGA DAN TALEMPONG <i>LAGU DENDANG</i> .....	459



## DAFTAR GAMBAR

<b>Gambar 1.</b>	Bentuk Fisik, sumber getaran, ruang resonansi dan <i>pangguguah</i> .....	47
<b>Gambar 2.</b>	Proses <i>manyadahi</i> talempong.....	50
<b>Gambar 3.</b>	Pola <i>manyadahi</i> talempong model I.....	51
<b>Gambar 4.</b>	Pola <i>manyadahi</i> talempong model II .....	51
<b>Gambar 5.</b>	Pola <i>manyadahi</i> talempong model III .....	52
<b>Gambar 6.</b>	Talempong <i>renjeang anam salabuahan</i> .....	54
<b>Gambar 7.</b>	<i>Overton Series</i> enam bunyi talempong sebelum <i>disadahi</i> ....	57
<b>Gambar 8.</b>	<i>Overton Series</i> enam bunyi talempong sesudah <i>disadahi</i> .....	61
<b>Gambar 9.</b>	Peneliti memberi penjelasan tentang model konfirmasi .....	73
<b>Gambar 10.</b>	<i>Seniman</i> talempong mendengarkan T6 melalui <i>software TrueRTA</i> .....	73
<b>Gambar 11.</b>	Kemiringan tangan memegang talempong dalam posisi 95 derajat.....	77
<b>Gambar 12.</b>	Kemiringan tangan memegang talempong dalam posisi 90 derajat.....	78
<b>Gambar 13.</b>	Kemiringan tangan memegang talempong dalam posisi 80 derajat.....	78
<b>Gambar 14.</b>	Kemiringan tangan memegang talempong dalam posisi 75 derajat.....	79
<b>Gambar 15.</b>	Kemiringan tangan memegang talempong dalam posisi 105 derajat.....	79
<b>Gambar 16.</b>	Kemiringan tangan memegang talempong dalam posisi 115 derajat.....	80
<b>Gambar 17.</b>	Sudut lengan sebelah dalam pada posisi 25 derajat.....	81
<b>Gambar 18.</b>	Sudut lengan sebelah dalam pada posisi 35 derajat.....	81
<b>Gambar 19.</b>	Sudut lengan sebelah dalam pada posisi 40 derajat.....	82
<b>Gambar 20.</b>	Sudut lengan sebelah dalam pada posisi 60 derajat.....	82
<b>Gambar 21.</b>	Pukulan ke atas dalam posisi 95 derajat .....	83
<b>Gambar 22.</b>	Pukulan ke bawah dalam posisi 105 derajat .....	84
<b>Gambar 23.</b>	Pukulan ke atas dalam posisi 85 derajat .....	84
<b>Gambar 24.</b>	Pukulan ke bawah dalam posisi 95 derajat .....	85
<b>Gambar 25.</b>	Pukulan ke atas dalam posisi 85 derajat .....	85
<b>Gambar 26.</b>	Pukulan ke bawah dalam posisi 95 derajat .....	86
<b>Gambar 27.</b>	Cara memegang talempong dilihat dari arah belakang .....	88
<b>Gambar 28.</b>	Cara memegang talempong dilihat dari arah samping.....	88

<b>Gambar 29.</b>	Cara memegang talempong dilihat dari arah depan .....	89
<b>Gambar 30.</b>	Pemain memalingkan muka ke kiri atau ke kanan .....	131
<b>Gambar 31.</b>	Arsitektur rumah adat Koto Piliang .....	155
<b>Gambar 32.</b>	Arsitektur rumah adat Bodi Caniago .....	156
<b>Gambar 33.</b>	Arsitektur rumah adat Rajo Babandi .....	156
<b>Gambar 34.</b>	Penyajian talempong yang dibentuk berdasarkan hubungan kekeluargaan.....	181
<b>Gambar 35.</b>	Arsitektur <i>Surau Tuo</i> dalam konsep <i>adaik basandi syarak, syarak basandi kitabbullah</i> .....	193
<b>Gambar 36.</b>	Pembuatan talempong lilin bagian atas .....	417
<b>Gambar 37.</b>	Pemisahan talempong setelah dicelupkan pada cairan lilin .....	417
<b>Gambar 38.</b>	Talempong lilin bagian atas dan bawah .....	418
<b>Gambar 39.</b>	Talempong lilin yang sudah jadi.....	419
<b>Gambar 40.</b>	Pelapisan cetakan talempong dengan tanah liat.....	420
<b>Gambar 41.</b>	Pembakaran cetakan talempong dan peleburan logam .....	421
<b>Gambar 42.</b>	Mengeluarkan cetakan talempong yang sudah sudah dibakar .....	422
<b>Gambar 43.</b>	Penuangan cairan logam pada cetakan talempong.....	423
<b>Gambar 44.</b>	Talempong dalam cetakan .....	424
<b>Gambar 45.</b>	Dt. Mangkuto Saripado sedang membersihkan Talempong.....	425
<b>Gambar 46.</b>	Dt. Mangkuto Saripado sedang <i>mangkoan bunyi</i> Talempong.....	425

## DAFTAR BAGAN

<b>Bagan 1.</b> Metode <i>lipek duo</i> dan <i>dipatukakan</i> model 1 .....	27
<b>Bagan 2.</b> Metode <i>lipek duo</i> dan <i>dipatukakan</i> model 2 .....	27
<b>Bagan 3.</b> Trilogi penalaran Minangkabau.....	31
<b>Bagan 4.</b> Model triangulasi data.....	37
<b>Bagan 5.</b> Gambaran skema analisis estetika konsep <i>batalun</i> dalam penyajian <i>talempong renjeang anam salabuhan</i> .....	42
<b>Bagan 6.</b> Batas kekuatan pukulan <i>talempong</i> .....	93
<b>Bagan 7.</b> Struktur luar sebagai sistem musikal .....	105
<b>Bagan 8.</b> Relasi pola tiga untuk mencapai <i>batalun</i> .....	112
<b>Bagan 9.</b> Delapan unsur dalam pencapaian <i>raso</i> penyajian <i>talempong</i> ..	119
<b>Bagan 10.</b> Estetika pola tiga <i>talempong renjeang anam salabuhan</i> .....	123
<b>Bagan 11.</b> Tata alur membangun kebersamaan dan tanda panah yang saling berlawanan menunjukan hubungan saling mempengaruhi.....	128
<b>Bagan 12.</b> Teknik <i>jambo-manjambo</i> .....	130
<b>Bagan 13.</b> Bentuk menyenangkan dalam hubungan interaksi subjek dan objek.....	138
<b>Bagan 14.</b> Bentuk dan struktur sajian <i>talempong renjeang anam salabuhan</i> di Luhak Nan Tigo Minangkabau .....	146
<b>Bagan 15.</b> Lareh Nan Bunta/Panjang sebagai penyeimbang .....	153
<b>Bagan 16.</b> Kedudukan ayah dalam keluarga batih dan pola tiga dalam <i>talempong renjeang</i> .....	166
<b>Bagan 17.</b> Kedudukan <i>mamak</i> dalam keluarga matrilineal suku dan pola tiga dalam <i>talempong renjeang</i> .....	169
<b>Bagan 18.</b> Kedudukan <i>niniak mamak sipangka</i> dalam upacara adat dan pola tiga dalam <i>talempong renjeang anam salabuhan</i> .....	172
<b>Bagan 19.</b> Pola tiga konsep keagamaan di Minangkabau model Pertama .....	192
<b>Bagan 20.</b> Pola tiga kosep keagamaan di Minangkabau model kedua .....	200
<b>Bagan 21.</b> Konsep Kepemimpinan <i>Tungku Nan Tigo Sajarangan</i> .....	208
<b>Bagan 22.</b> Pola tiga dalam konsep <i>talempong renjeang anam salabuhan</i> ....	209
<b>Bagan 23.</b> Pola tiga antara adat, agama Islam, dan kebudayaan modern	211
<b>Bagan 24.</b> Perbandingan urutan nada, dan pasangan <i>talempong akademis</i> .....	434
<b>Bagan 25.</b> Pasangan <i>talempong pacik akademis</i> .....	436
<b>Bagan 26.</b> Bentuk dan struktur <i>talempong kreasi</i> .....	457
<b>Bagan 27.</b> Model pasangan <i>talempong lagu dendang</i> .....	460

## DAFTAR TABEL

<b>Tabel 1.</b>	Durasi bunyi talempong sebelum <i>disadahi</i> .....	55
<b>Tabel 2.</b>	Durasi bunyi talempong sesudah mangkoan bunyi dan <i>disadahi</i> .....	58
<b>Tabel 3.</b>	Posisi bunyi <i>pokok</i> , frekuensi, <i>Janjang</i> , <i>janjang</i> talempong kelompok Ateh Guguak Luhak Tanah Data .....	64
<b>Tabel 4.</b>	Posisi bunyi <i>pokok</i> , frekuensi, <i>Janjang</i> , <i>janjang</i> talempong kelompok Guguak Pariyangan Luhak Tanah Data .....	65
<b>Tabel 5.</b>	Posisi bunyi <i>pokok</i> , frekuensi, <i>Janjang</i> , <i>janjang</i> talempong kelompok Bungo Tanjuang Jorong Ampuah Luhak Agam.....	65
<b>Tabel 6.</b>	Posisi bunyi <i>pokok</i> , frekuensi, <i>Janjang</i> , <i>janjang</i> talempong kelompok Tuah Sakato Jorong Kayu Pontong Luhak Agam ...	66
<b>Tabel 7.</b>	Posisi bunyi <i>pokok</i> , frekuensi, <i>Janjang</i> , <i>janjang</i> talempong kelompok Bungo Satangkai Jorong Koto Tangah Luhak 50 Koto .....	66
<b>Tabel 8.</b>	Posisi bunyi <i>pokok</i> , frekuensi, <i>Janjang</i> , <i>janjang</i> talempong kelompok Jorong Tigo Balai Luhak 50 Koto .....	67
<b>Tabel 9.</b>	Perbedaan pola <i>Janjang</i> enam kelompok talempong di Luhak Nan Tigo .....	68
<b>Tabel 10.</b>	Perbedaan pola <i>janjang</i> tiga pasangan talempong pada enam kelompok talempong di Luhak Nan Tigo .....	69
<b>Tabel 11.</b>	Hasil eksperimen ambang batas toleransi pergeseran bunyi ...	75
<b>Tabel 12.</b>	Struktur penggarapan musikal <i>Guguah</i> talempong di Luhak Nan Tigo Minangkabau .....	225
<b>Tabel 13.</b>	<i>Danyuik Guguah</i> talempong Di Luhak Nan Tigo Minangkabau .....	227
<b>Tabel 14.</b>	Bentuk dan Struktur <i>Gua</i> Indang.....	240
<b>Tabel 15.</b>	Bentuk dan Struktur <i>Gua</i> Cak Dindin .....	248
<b>Tabel 16.</b>	Bentuk dan struktur <i>Gua</i> Pariangan .....	256
<b>Tabel 17.</b>	Hasil Pengamatan Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Ateh Guguak Nagari Pitalah Bungo Tanjuang Luhak Tanah Data .....	259
<b>Tabel 18.</b>	Tanggapan Pengguna Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Ateh Guguak Nagari Pitalah Bungo Tanjuang Luhak Tanah Data .....	261
<b>Tabel 19.</b>	Bentuk dan struktur <i>Gua</i> Cancang Cubadak .....	269
<b>Tabel 20.</b>	Bentuk dan struktur <i>Gua</i> Gulai Rabuang Tatunggang.....	275

<b>Tabel 21.</b>	Bentuk dan struktur <i>Gua</i> Rantak Kudo.....	282
<b>Tabel 22.</b>	Hasil Pengamatan Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Guguak Pariyangan Nagari Pariyangan Luhak Tanah Data .....	286
<b>Tabel 23.</b>	Tanggapan Pengguna Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Guguak Pariyangan Nagari Pariyangan Luhak Tanah Data .....	286
<b>Tabel 24.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> Siamang Tagagau .....	296
<b>Tabel 25.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> Sibigau Malereang Bukik .....	303
<b>Tabel 26.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> Talipuak Layua – versi Luhak Agam.....	311
<b>Tabel 27.</b>	Hasil Pengamatan Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Bungo Tanjuang Dan Tuah Sakanto Nagari Matua Mudiak Luhak Tanah Agam .....	315
<b>Tabel 28.</b>	Tanggapan Pengguna Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Bungo Tanjuang Dan Tuah Sakanto Nagari Matua Mudiak Luhak Tanah Agam.....	317
<b>Tabel 29.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> Talipuak Layua Versi 50 Koto ....	328
<b>Tabel 30.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> Malin Kailia .....	334
<b>Tabel 31.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> pandakian Tombak .....	342
<b>Tabel 32.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> Puti Bunsu .....	349
<b>Tabel 33.</b>	Hasil Pengamatan Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Bungo Satangkai Nagari Lubuak Batingkok Luhak 50 Koto.....	355
<b>Tabel 34.</b>	Tanggapan Pengguna Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Bungo Satangkai Nagari Lubuak Batingkok Luhak 50 Koto.....	359
<b>Tabel 35.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> Malin Kailia Versi Tigo Balai .....	368
<b>Tabel 36.</b>	Bentuk dan struktur <i>Guguah</i> Tak Tuntun.....	376
<b>Tabel 37.</b>	Hasil Pengamatan Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Tigo Balai Nagari Lubuak Batingkok Luhak 50 Koto .....	380
<b>Tabel 38.</b>	Tanggapan Pengguna Terhadap Penyajian Talempong <i>Renjeang</i> Kelompok Tigo Balai Nagari Lubuak Batingkok Luhak 50 Koto.....	382
<b>Tabel 39.</b>	Intisari wawancara pengamat dan pengguna.....	384
<b>Tabel 40.</b>	Urutan nada dasar, frekuensi, interval, pasangan talempong kaum akademis model A .....	429



<b>Tabel 41.</b> Urutan nada dasar, frekuensi, interval, pasangan talempong kaum akademis model B .....	430
<b>Tabel 42.</b> Urutan nada dasar, frekuensi, interval, pasangan talempong model C.....	430
<b>Tabel 43.</b> Pembentukan dan struktur penggarapan lagu talempong akademis.....	439
<b>Tabel 44.</b> <i>Danyuik</i> lagu talempong akademis.....	439



## NOTASI ANGKA

<b>Notasi 1.</b>	<i>Gua</i> Indang.....	233
<b>Notasi 2.</b>	<i>Gua</i> Cak Dindin.....	243
<b>Notasi 3.</b>	<i>Gua</i> Pariyangan.....	250
<b>Notasi 4.</b>	<i>Gua</i> Cancang Cubadak.....	264
<b>Notasi 5.</b>	<i>Gua</i> Gulai Rabuang Tatunggang .....	271
<b>Notasi 6.</b>	<i>Gua</i> Rantak Kudo .....	277
<b>Notasi 7.</b>	<i>Guguh</i> Siamang Tagagau.....	292
<b>Notasi 8.</b>	<i>Guguh</i> Sibigau Malereang Bukik.....	298
<b>Notasi 9.</b>	<i>Guguh</i> Talipuak Layua – Versi Luhak Agam.....	306
<b>Notasi 10.</b>	<i>Guguh</i> Talipuak Layua – Versi Luhak 50 Koto .....	321
<b>Notasi 11.</b>	<i>Guguh</i> Malin Kailia Versi Bungo Satangkai .....	330
<b>Notasi 12.</b>	<i>Guguh</i> Pandakian Tombak.....	337
<b>Notasi 13.</b>	<i>Guguh</i> Puti Bunsu.....	345
<b>Notasi 14.</b>	<i>Guguh</i> Malin Kailia Versi Tigo Balai .....	363
<b>Notasi 15.</b>	<i>Guguh</i> Tak Tuntun .....	371
<b>Notasi 16.</b>	Lagu Cak Dindin.....	443
<b>Notasi 17.</b>	Lagu Tigo Duo.....	447
<b>Notasi 18.</b>	Lagu Parambahan .....	450
<b>Notasi 19.</b>	Lagu Tupai Bagaluik .....	453
<b>Notasi 20.</b>	Lagu Andam Oi.....	458
<b>Notasi 21.</b>	Lagu Mudiak Arau .....	462
<b>Notasi 22.</b>	Lagu Mudiak Arau versi talempong lagu dendang .....	464

## NOTASI GRAFIK

<b>Notasi Grafik 1.</b>	<i>Gua Indang</i> .....	237
<b>Notasi Grafik 2.</b>	<i>Gua Cak Dindin</i> .....	246
<b>Notasi Grafik 3.</b>	<i>Gua Pariyangan</i> .....	244
<b>Notasi Grafik 4.</b>	<i>Gua Cancang Cubadak</i> .....	267
<b>Notasi Grafik 5.</b>	<i>Gua Gulai Rabuang Tatunggang</i> .....	273
<b>Notasi Grafik 6.</b>	<i>Gua Rantak Kudo</i> .....	280
<b>Notasi Grafik 7.</b>	<i>Guguah Siamang Tagagau</i> .....	294
<b>Notasi Grafik 8.</b>	<i>Guguah Sibigau Malereang Bukik</i> .....	301
<b>Notasi Grafik 9.</b>	<i>Guguah Talipuak Layua – Versi Luhak Agam</i> .....	309
<b>Notasi Grafik 10.</b>	<i>Guguah Talipuak Layua – Versi Luhak 50 Koto</i> .....	325
<b>Notasi Grafik 11.</b>	<i>Guguah Malin Kailia Versi Bungo Satangkai</i> .....	333
<b>Notasi Grafik 12.</b>	<i>Guguah Pandakian Tombak</i> .....	340
<b>Notasi Grafik 13.</b>	<i>Guguah Puti Bunsu</i> .....	347
<b>Notasi Grafik 14.</b>	<i>Guguah Malin Kailian Versi Tigo Balai</i> .....	366
<b>Notasi Grafik 15.</b>	<i>Guguah Tak Tuntun</i> .....	374
<b>Notasi Grafik 16.</b>	<i>Lagu Cak Dindin</i> .....	445
<b>Notasi Grafik 17.</b>	<i>Lagu Tigo Duo</i> .....	448
<b>Notasi Grafik 18.</b>	<i>Lagu Parambahan</i> .....	451
<b>Notasi Grafik 19.</b>	<i>Lagu Tupai Bagaluik</i> .....	454



## CATATAN PEMBACA

<i>bt</i>	= <i>biteh</i> (birama)
TJ	= Talempong <i>Jantan</i>
TP	= Talempong <i>Paningkah</i>
TP <sub>n</sub>	= Talempong <i>Pangawinan</i>
UT	= Urutan talempong
<i>Dny</i>	= <i>Dayuik</i> (Denyut) atau tempo
<i>Saputaran</i>	= satu siklus
.	= simbol <i>guguah aso</i> , <i>duo</i> , dan <i>tigo</i> bunyi
-	= simbol <i>guguah ampek</i> bunyi
	= Interaksi musikal tiga <i>guguah</i> (ritme) talempong
L/M	= Langkah permenit
UN	= Urutan Nada
TA	= Talempong <i>Anak</i>
TD	= Talempong <i>Dasar</i>
TP	= Talempong <i>Paningkah</i>
LBC	= <i>Lareh Bodi Caniago</i>
LKP	= <i>Lareh Koto Piliang</i>
LNB	= <i>Lareh Nan Bunta</i>
T1	= Berarti talempong pertama
T2	= Berarti talempong kedua
T3	= Berarti talempong ketiga
T4	= Berarti talempong keempat
T5	= Berarti talempong kelima
T6	= Berarti talempong keenam

# BAB I

## PENDAHULUAN

### A. Latar Belakang Masalah

Talempong *renjeang anam salabuhan* adalah salah satu jenis perkusi ritmis di Luhak Nan Tigo<sup>1</sup> Minangkabau<sup>2</sup> yang terdiri dari enam *momong* (pencon). Talempong dimainkan oleh tiga orang pemain dan masing-masing pemain memegang dua buah talempong. Talempong *direnjeang* (direnjeng atau ditenteng) dengan tangan kiri dan *diguguah* (ditabuh) dengan tangan kanan menggunakan *pangguguah* (pemukul) khusus dan membentuk alur melodi pendek khas talempong *renjeang* Minangkabau. Boestanoel Arifin Adam mengatakan bahwa istilah talempong di Minangkabau mengacu pada jenis instrumen *idiophone* yang memiliki banyak bentuk, ukuran, dan jenis bahan yang dimainkan dengan cara dipukul. Dalam pengertian yang paling umum, talempong adalah alat berbentuk gong kecil terbuat dari campuran

---

<sup>1</sup> Luhak Nan Tigo diakui sebagai tanah asal dalam tradisi Minang, yaitu Luhak Tanah Data, Luhak Agam dan Luhak 50 Koto. Tempat-tempat lain di Sumatra Barat yang sekarang dikenal sebagai kabupaten/kota adalah "rantau" atau boleh dikatakan rantau primer. Tempat lain di luar Sumatra Barat merupakan daerah perluasan jelajah, dapat disebut "rantau lingkaran kedua". Tanah asal dalam tradisi Minang itu juga disebut "darek" (darat) yang dibedakan dengan "pasisie" (pesisir), yang arti harfiahnya adalah tempat di tepi laut (Sedyawati, 2007: 337, Koentjaraningrat, 2004: 284).

<sup>2</sup> Minangkabau mengandung pengertian kebudayaan di samping makna geografis. Dalam pengertian geografis, Minangkabau merupakan wilayah atau daerah yang terdiri atas kesatuan-kesatuan geografis, politik-ekonomis dan kultur-historis, lazim disebut, *Darek*, *Pesisir*, dan *Rantau*. Dalam pengertian kebudayaan, berarti ada suku bangsa Minangkabau, kebudayaan Minangkabau, dan kesenian Minangkabau (Mansoer, 1970: 2).



logam dan dimainkan dengan cara dipukul (Adam, 1986/1987: 9-10).

Talempong *renjeang* termasuk dalam pengertian yang paling umum<sup>3</sup> sebagaimana dimaksud Adam.

Talempong *renjeang* secara musikal terdiri dari tiga pasangan talempong dan setiap pasangan ditandai dengan berbagai penyebutan yang berbeda oleh masyarakatnya. Dalam penulisan disertasi ini digunakan salah satu dari yang lazim digunakan oleh masyarakat pemiliknya, yaitu talempong *Jantan*<sup>4</sup>, talempong *Paninkah*, dan talempong *Pangawinan*<sup>5</sup>. Setiap pasangan talempong dipersilangkan antara dua bunyi yang berbeda tingkatannya. Pasangan talempong *Jantan* dibentuk oleh talempong yang urutan bunyinya paling tinggi dan dipasangkan dengan talempong bunyinya

---

<sup>3</sup> Dari aspek bahan dan cara memainkannya – dalam artian khusus atau spesifik – di Luhak Nan Tigo juga dikenal jenis talempong lainnya, seperti talempong *sambilu* (sembilu), talempong *batuang* (jenis bambu), talempong kayu, dan lain sebagainya. Cara memainkan talempong *sambilu* seperti memainkan alat musik Sasando, namun sumber bunyi yang terbuat dari kulit bambu (*sambilu*) dipukul dengan alat khusus. Talempong *bataang* dan talempong *kayu*; berupa bilah atau potongan kayu yang disusun seperti kolintang – tujuh tingkatan nada, dan dimainkan dengan dua tangan dengan cara dipukul.

<sup>4</sup> *Jantan* dengan huruf *J* besar di depan kata berarti pasangan talempong, *jantan* dengan huruf *j* kecil di depan kata berarti talempong yang bunyinya paling tinggi dari enam buah talempong. Perbedaan tinggi rendahnya urutan bunyi enam buah talempong dalam penulisan ini disimbolkan dengan T1, T2, T3, T4, T5 dan T6.

<sup>5</sup> *Pangawinan* dengan huruf *P* besar di depan kata berarti pasangan talempong, dan *pangawinan* dengan huruf *p* kecil di depan kata merupakan konsep filosofis yang menjadi dasar pembentukan tiga pasangan talempong *renjeang anam salabuhan*. *Pangawinan* dengan huruf *P* besar di depan kata dapat saja digunakan secara bergantian dengan *Panyaua*, *Palalu* atau *Panyudahi* artinya keempat kata tersebut mempunyai maksud dan tujuan yang sama dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*.

paling rendah; T6 dan T1. Talempong *Paningkah* dengan pasangan talempong T5 dan T3; talempong T4 dan T2 dijadikan sebagai talempong *Pangawinan*.

Hasil pengamatan terhadap formulasi pasangan talempong sebagaimana dimaksud di atas dapat dipahami bahwa *tuo* (tetua) talempong memiliki dasar pengetahuan dan kepekaan rasa musikal dalam mengidentifikasi serta mampu membedakan urutan bunyi berdasarkan pengalaman musikal sebagai *tuo* talempong. Pengetahuan dan kepekaan rasa musikal yang dimiliki dapat menjadi dasar berpikir untuk menciptakan pasangan talempong *renjeang anam salabuhan* dengan sebutan talempong *Jantan*, *Paningkah*, dan *Pangawinan*. Tiga pasangan talempong dimainkan oleh tiga orang pemain dengan teknik *basaua* (berjalin), artinya setiap pemain dengan pasangan talempong yang dimainkannya menghasilkan ritme yang berbeda – dalam bahasa mereka disebut *guguah*<sup>6</sup> – guna membangun melodi untuk mencapai *batalun*.

Konsep *batalun* mempunyai makna sendiri ketika terhubung dengan objek dibandingkan dengan *batalun* dalam pengertian kata. Dalam pengertian kata, Dendy Sugono dkk mengatakan bahwa secara harfiah kata bertalun

---

<sup>6</sup> *Guguah* dengan huruf G besar di depan kata berarti lagu [Jawa: gending], *guguah* dengan huruf g kecil di depan kata sama dengan *ritme* (irama). Konsep yang sama yang berlaku pada kata *Tokok* dan *Gua*, huruf besar T dan G di depan kata berarti lagu dan huruf kecil t dan g di depan sama dengan ritme atau irama. Ketiga konsep itu dalam penulisan disertasi ini dapat saja dipakai secara bergantian dan ketiganya mempunyai maksud yang sama. Kata *guguh* berarti juga pukulan, *diguguah* sama dengan ditabuh; *pangguguah* sama dengan pemukul.

[Minang: *batalun*] berasal dari kata talun, artinya gaung atau gema; bertalun sama dengan bergaung atau bergema (Sugono, 2008: 1046). Konsep ini mempunyai makna tersendiri – kekhususan, karena objeknya berada dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*, dan pelakunya terlibat dalam peristiwa estetik. Peristiwa estetik dalam penyajian talempong mempunyai makna mendalam dalam pikiran dan rasa para seniman talempong maupun masyarakat sebagai penikmat. Makna mendalam memerlukan pencermatan khusus, karena penyajian talempong memiliki bentuk dan struktur yang dibangun dari berbagai unsur.

Unsur-unsur yang saling terkait tersebut adalah: kualitas fisik, *mangkoan bunyi*<sup>7</sup> – sistem pelarasan, *kiek* (kiat: bersifat teknis), *raso* (rasa), dan budaya. Kualitas fisik dapat dilihat dari bentuk dan bunyi talempong. *Mangkoan bunyi* adalah sistem pengaturan tinggi rendahnya<sup>8</sup> bunyi (*pitch*)

---

<sup>7</sup> *Mangkoan bunyi* sebagai sistem pelarasan talempong diperoleh dari *tuo* talempong dari Nagari Pariyangan Luhak Tanah Data ketika melakukan wawancara dengan Malin Panjang, dan Sidi Bunsu tanggal 28 November 2013. Konsep ini muncul secara tidak sengaja ketika mereka menceritakan komentar masyarakat atau pengamat talempong yang melontarkan perkataan ketika mereka memainkan talempong; dalam bahasa daerah, mereka mengatakan *baa mangko lamakna tadanganyo bunyi talempong ko, sia nan mangkoan bunyinyo*, artinya, sungguh enak kedengarannya bunyi talempong ini, siapa yang melarasnya. *Mangkoan bunyi* adalah kata lain untuk menyebut sistem pelarasan talempong di Luhak Nan Tigo, dan penyebutan lain yang digunakan para *tuo* talempong adalah *magakan* bunyi dan dalam penulisan disertasi ini keduanya mengandung maksud yang sama, yaitu sistem pelarasan yang dilakukan *tuo* talempong berdasarkan konsep pasangan talempong *Jantan*, *Paningskah*, dan *Pangawinan* (Malin Panjang dan Sidi Bunsu, wawancara, 28-11-2013).

<sup>8</sup> Tinggi rendahnya bunyi talempong, ukurannya adalah *raso jo pandanganan* (rasa dan pendengaran) secara kultural. Secara struktural, talempong yang satu dengan talempong lainnya tentunya mempunyai jarak bunyi, dalam istilah tradisi disebut *Janjang* dan jarak dua

berdasarkan konsep pasangan yang tepat. *Kiek* ialah aspek teknik mengacu pada penguasaan *marenjeang* (merenjeng) talempong, *mangguguah* (memukul) dan kemampuan musikal tiga orang pemain dalam penguasaan ragam *Guguah* talempong. Aspek *raso* dapat dijelaskan melalui kemampuan para penyaji dalam mengeskpresikan berbagai kesan estetis dalam penyajian talempong; dan aspek budaya merupakan bingkai untuk menentukan ketepatan prinsip musikal dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*.

Kualitas fisik merujuk pada pengamatan bentuk visual dan bunyi yang dihasilkan talempong. Bentuk dan bunyi merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dipisahkan, oleh karena itu kualitas fisik talempong menjadi signifikan ketika kita menginginkan bunyi talempong yang dapat memenuhi rasa estetis. Signifikansi rasa estetis ditentukan oleh *rono* (warna) bunyi dan panjang-pendeknya bunyi berdengung ketika talempong dipukul; *tuo* talempong menyebutnya *sipongang* atau *dangiang*.

*Rono* bunyi talempong yang baik adalah menghasilkan suara yang “bulat-pendek” dan tidak *pakak*. Suka Hardjana mengatakan bahwa bulat-pendek adalah dimensi bunyi dan bentuk yang dipengaruhi oleh sumbernya

---

bunyi talempong berdasarkan konsep pasangan disebut *janjang*. *Janjang* dengan huruf *J* besar di depan kata berarti jarak antara dua bunyi dalam satu sistem musik, dan *janjang* dengan huruf *j* di depan kata mengacu pada konsep pasangan talempong.

(Hardjana, 1983: 52). *Pakak* juga berarti dimensi bunyi yang tidak lagi menghasilkan bunyi sesuai dengan warna bunyi talempong. *Rono* dan karakter bunyi talempong yang baik perlu dijaga dan dipertahankan agar *sipongangnya* tidak terlalu panjang. Untuk mempertahankan *rono* dan *sipongang* yang baik, *tuo* talempong di Luhak Nan Tigo Minangkabau mempunyai cara khusus untuk itu. Cara khusus itu terdapat dalam konsep *manyadahi*<sup>9</sup>, yaitu mengoleskan larutan kapur pada bagian dalam sesuai dengan kondisi bunyi atau tingkat kerusakan masing-masing talempong.

*Mangkoan bunyi* dikenal di kalangan *tuo* talempong ketika mereka menentukan atau menetapkan tinggi rendahnya bunyi talempong. *Mangkoan bunyi* sebagai sistem pelarasan talempong bergantung pada kemampuan, pengalaman, dan kepekaan rasa musikal para *tuo* talempong. Akhirnya, secara kultur kepekaan rasa musikal merekalah sebagai penentu *lamak ndak lamaknyo* (enak tidak enaknyanya) bunyi talempong *renjeang anam salabuhan*. *Mangkoan bunyi* sebagai sistem pelarasan *salabuhan* talempong *renjeang* menjadi bagian tidak terpisahkan dari dua konsep pemikiran sebagaimana

---

<sup>9</sup> *Manyadahi* talempong dilakukan dalam bentuk upacara adat dengan persyaratan tertentu. Syarat-syarat atau ramuan yang diperlukan untuk *manyadahi* talempong adalah (1) *limau/asam kapeh* atau jeruk nipis (2) *aia batamu*, yaitu air yang bersumber dari dua mata air yang berbeda, bertemu pada suatu tempat dan menjadi satu; (3) *aia malam patang Kamih* yaitu air yang bersumber dari mata air dan diambil pada waktu petang Kamis, dan: (4) *sadah*, adalah jenis kapur yang dibuat dari jenis kerang, biasa disebut juga *sadah makan*, karena lazim digunakan untuk makan daun sirih. Prosedur dan tata cara *manyadahi* talempong, lihat lampiran 1.

dikemukakan *tuo talempong*, yaitu: konsep *jantan jo batino* (jantan dengan betina), dan konsep *pangawinan* (Sampono, wawancara, 24-11-2013).

Merujuk pada kedua fenomena tersebut di atas, dapat dikatakan bahwa konsep *jantan jo batino* dan *pangawinan* menjadi dasar musikal dan standar musikal untuk menyusun konsep *batalun*. Konsep *jantan jo batino* merupakan pedoman awal bagi *tuo talempong* dalam mengidentifikasi tinggi-rendahnya dua bunyi talempong. Perbedaan tinggi-rendahnya dua bunyi talempong menjadi acuan bagi *tuo talempong* menciptakan satu sistem musik talempong yang terdiri dari 6 (enam) tingkatan bunyi talempong berbeda; mereka menyebutnya bunyi *pokok*. Struktur perbedaan 6 (enam) bunyi *pokok* talempong membentuk lima ruang (semacam interval), yaitu jarak antara dua bunyi *pokok*; *tuo talempong* menyebutnya *Janjang*.

Berbeda dengan konsep *jantan jo batino*, konsep *pangawinan* dijadikan dasar filosofis untuk menciptakan pasangan talempong yang tepat. Dendy Sugono dkk mengatakan bahwa bahwa *pangawinan* berasal dari kata dasar kawin – melakukan hubungan kelamin (Sugono, 2008: 782), mendapat awalan *pang* (peng) dan akhiran *an*, menjadi kata sifat yang artinya mempertemukan atau menjodohkan laki-laki dan perempuan – *jantan-batino* – melalui ikatan pernikahan. Dt. Sampono mengatakan bahwa Pernikahan sebagai institusi yang akan melegitimasi hubungan perkawinan antara laki-



laki dan perempuan, terdiri dari beberapa unsur. Unsur itu menjadi persyaratan untuk dapat dilangsungkannya proses pernikahan, yaitu: (1) adanya dua orang lawan jenis – laki-laki dan perempuan dewasa, yang sudah cukup umur untuk dinikahkan; (2) adanya wali nikah dan wali hakim yang akan memandu proses pernikahan; dan (3) adanya dua orang saksi yang mewakili dari kedua belah pihak, dan dilakukan di tempat yang lazim – biasanya di dalam mesjid – atau di rumah si perempuan (Dt. Sampono, wawancara, 24-11-2013). Poin penting sebagaimana dimaksud Dt. Sampono adalah adanya pola tiga – elemen penting – secara berpasangan yang harus ada dalam proses perkawinan, yaitu pihak yang akan dikawinankan, dua orang wali, dan dua orang saksi – semuanya berjumlah 6 (enam). Pola tiga – tiga elemen – sebagaimana dimaksud bila dianalogkan identik dengan pasangan talempong *Jantan*, talempong *Paningskah*, dan talempong *Pangawinan*.

Kata kawin dalam hubungannya dengan talempong *renjeang anam salabuhan* adalah mencari pasangan yang tepat atau sesuai. Tepat tidaknya pasangan talempong menurut Dt. Sampono merujuk pada konsep *lipek duo* dan *dipatukakan*, artinya lipat dua dan dipertukarkan (Dt. Sampono, wawancara, 24-11-2013). Konsep *lipek duo* dan *patukakan* dapat dikatakan sebagai metode yang digunakan *tuo* talempong untuk membentuk pasangan

talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau. Secara musikal, pasangan talempong menjadi indikator utama - estetik - dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* untuk mencapai *batalun*.

Unsur lainnya yang perlu dicermati sehubungan dengan pembentukan konsep estetika untuk mencapai *batalun* adalah *kiek* yaitu menyangkut dengan penguasaan teknik. Penguasaan teknik secara musikal menjadi prinsip utama yang harus dikuasai para pemain agar sajian talempong sampai pada tingkat *virtuoso*<sup>10</sup>. Tingkat virtuositas dapat dicapai ketika penguasaan teknik yang tepat dapat dikuasai dengan baik. Teknik yang tepat berkaitan dengan cara jari-jari tangan kiri memegang talempong dan tangan kanan memukul talempong. Prinsip tangan memukul talempong terdiri dari: (1) cara memegang talempong; (2) cara memegang *pangguguah*; (3) cara memainkan talempong; (4) kekuatan pukulan; dan (5) ketepatan memukul.

Hal yang tidak kalah penting dalam pembentukan konsep estetika untuk mencapai *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang* adalah *raso*.

*Raso* dapat dibedakan menjadi dua kategori, yaitu *raso* fisik (lahir) dan *raso*

---

<sup>10</sup> Kata Virtuoso pada abad 16-17 dipakai di Italia untuk semua orang yang menonjol dalam pengetahuan, keterampilan atau cara hidup. Namun pada abad ke-18, istilah itu diimpor ke Jerman, maka artinya dikhususkan untuk pemusik yang memiliki keterampilan yang istimewa. Artinya dengan istilah virtuoso, secara berat sebelah, hanya dinilai keterampilan teknis misalnya sebagai pianis / organisi dimana belum tentu terdapat penjiwaan (Prier, Sj, 2009: 228).

psikis (batin). *Raso* psikis berkaitan dengan perasaan yang berada dalam hati dan alam pikiran manusia. *Raso* dalam penyajian talempong berkaitan dengan kesan estetik yang diekspresikan pemain talempong melalui *guguah* atau motif<sup>11</sup> permainan talempong. Dalam hal ini, *raso* berkaitan dengan perasaan dan makna yang diungkapkan melalui ragam *Guguah* talempong. Munculnya *raso* dalam *Guguah* talempong dipengaruhi oleh berbagai faktor untuk mencapai *batalun*. Faktor-faktor yang terhubung dengan *raso* merupakan perwujudan aspek estetis dalam penyajian talempong secara tradisional<sup>12</sup> dalam masyarakat Luhak Nan Tigo Minangkabau. Penyajian

---

<sup>11</sup> Motif adalah sepotongan lagu atau sekelompok nada yang merupakan suatu kesatuan dengan memuat arti dalam dirinya sendiri. Arti tersebut dapat dilihat terutama dalam melodi dan irama, namun juga dalam harmoni, dinamika dan warna suara, pokoknya dalam semua unsur musik. Sebuah motif terdiri dari setidaknya-tidaknya dua nada dan paling banyak memenuhi dua ruang birama. Bila ia memenuhi satu birama, ia dapat juga disebut motif birama; bila ia hanya memenuhi satu hitungan saja, ia disebut motif mini atau motif figurasi (Edmund Prier SJ, 1996: 26). Motif bagian terkecil dari suatu kalimat lagu, baik berupa kata, suku kata atau anak kalimat yang dapat dikembangkan (mirip sastra bahasa). Motif lagu akan selalu berulang sepanjang lagu. Secara berjenjang, motif membentuk frase, frase membentuk kalimat lagu (Banoe, 2003: 283). Motif talempong berarti bagian terkecil dari *Guguah* talempong berupa satu atau dua bunyi yang memenuhi satu atau dua ruang *biteh* (birama) untuk setiap pasangan talempong, dan selalu diulang dalam membentuk frasa, frasa menjadi satu kalimat lagu.

<sup>12</sup> Tradisional berasal dari kata tradisi; biasanya digunakan untuk menggantikan kata yang berkaitan dengan masa lalu, seperti kepercayaan, kebudayaan, nilai-nilai, perilaku atau pengetahuan yang diturunkan secara turun temurun (Suyono, 1995: 5). Tradisi merupakan milik suatu kelompok pendukung kebudayaan tertentu; demikian tradisi, maka tradisional berkaitan dengan kebiasaan yang diwariskan dari generasi dengan segala ciri yang melekat dengannya (Sedyawati, 1981: 39). Tradisi adalah keseluruhan benda material dan gagasan yang berasal dari masa lalu namun benar-benar masih ada kini, belum dihancurkan, dirusak, dibuang, atau dilupakan. Melalui pernyataan Shils (1981: 12), Sztompka mempertegas bahwa tradisi berarti segala sesuatu yang disalurkan atau diwariskan dari masa lalu ke masa kini (Sztompka, 2008: 69-70). Artinya, talempong tradisi adalah produk kebudayaan yang diwariskan dari masa lalu ke masa kini.

talempong tradisional ini masih dapat ditemui di nagari-nagari<sup>13</sup> dalam daerah Luhak Nan Tigo, dan ditetapkan menjadi lokasi penelitian.

Lain halnya dengan talempong tradisional, para akademisi yang menempuh jalur pendidikan formal nampaknya belum mampu bertalempong *renjeang*. Model estetika talempong para akademisi ditopang oleh konsep budaya modern, berbasis pada sistem musik diatonik. Diatonisasi talempong mulai diperkenalkan sejak tahun 1968 oleh Murad St. Sadi dan Akhyar Adam dkk untuk proses belajar mengajar di SMKI dan ASKI Padangpanjang. Talempong *renjeang* yang rohnya diganti dengan estetika musik diatonis sangat fenomenal dan menjadi kecenderungan baru bagi para akademisi (Hajizar, wawancara, 18-03-2012). *Batalun* sebagai konsep estetika lokal seperti disebut di atas dimaknai dengan cara keliru oleh para akademisi. Mereka menganggap bahwa estetika talempong dapat dibangun dari konsep musik diatonik yang berorientasi pada musik Barat. Disadari atau tidak, ada upaya sistematis untuk merubah sistem nada, merubah pasangan, merubah harmoni talempong *renjeang anam salabuhan*. Perubahan itu dapat menimbulkan rasa musikal yang tidak lagi dirasakan

---

<sup>13</sup> Pemakaian istilah nagari, koto dan bandar sebagai kesatuan geografis, politik dan administratif sering kali digunakan dalam maksud yang berbeda-beda. Ada kata koto yang mengandung pengertian sama dengan istilah nagari. Luhak 50 koto umpamanya terdiri atas 50 nagari. Kata koto berarti nagari dalam nama "Koto Gadang", "Koto Tuo" dsb, di Luhak Agam. Dalam istilah "Bandar X" di Kabupaten Pesisir Selatan, kata Bandar berarti nagari (Mansoer, dkk, 1970: 15).

*batalun* dalam budaya Minangkabau. Bagi komunitas talempong, pelanggaran terhadap norma-norma estetik itu dikiaskan dalam ungkapan adat *jalan lah dialiah rang lalu, cupak lah dituka rang pangaleh*. Arti kiasan itu menyatakan bahwa perubahan dilakukan oleh orang atau sekelompok orang yang mengusung ideologi budaya yang datang dari luar budaya mereka.

Jika kualitas fisik, *mangkoan bunyi*, penguasaan teknik, dan *raso* lebih berorientasi pada tuntutan musikal dan capaian standar musikal dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* sebagai bagian dari sistem kebudayaan<sup>14</sup> masyarakat Luhak Nan Tigo Minangkabau. Artinya, sebagai bagian dari sistem kebudayaan, talempong *renjeang anam salabuhan* merupakan bagian yang tidak dapat dipisahkan dengan konsep kebudayaan masyarakat yang melahirkannya – adanya sinkronisasi. Sinkronisasi dengan kebudayaan yang melatarbelakanginya ditekankan pada *batalun* sebagai hasil akhir dari estetika pola tiga – *Jantan, Paningkah*, dan *Pangawinan* – dengan konsep keharmonisan – *tali tigo sapilin* dan *tungku nan tigo sajarangan* – dalam konsep kebudayaan masyarakat Minangkabau.

Artinya, talempong *renjeang anam salabuhan* sebagai produk budaya memberikan petunjuk adanya hubungan dengan konsep kebudayaan

---

<sup>14</sup> Kebudayaan ialah sistem nilai dan norma (pengetahuan) yang terorganisasi sebagai pegangan bagi masyarakatnya (Harton, 1991: 58).

Minangkabau yang menekankan pada prinsip dialogis<sup>15</sup> dan bipolaristis. Artinya menempatkan dialog sebagai bentuk tesis yang mesti diperdebatkan – antitesis, untuk mendapatkan hasil akhir – sintesis. Dialogis mengandung nilai-nilai filosofis yang menempatkan perbedaan atau pertentangan sebagai konsep dasar mendorong ke arah tercapainya keharmonisan. Keharmonisan merupakan hasil akhir yang membentuk pola tiga dalam sistem kebudayaan masyarakat Minangkabau. Pada sisi lain, *batalun* juga merupakan capaian kualitas musikal – hasil akhir – dari penyajian *talempong renjeang anam salabuhan* yang juga dibentuk dari pola tiga – *Jantan, Paningkah, dan Pangawinan*.

*Batalun* dalam sajian *talempong renjeang* merupakan fenomena yang berkaitan dengan cita rasa musikal yang harus dicapai dalam penyajian *talempong renjeang anam salabuhan*. Cita rasa musikal yang dilandasi konsep *batalun* itu menjadi harapan dan sekaligus menjadi penilaian estetis dalam penyajian *talempong* di Luhak Nan Tigo Minangkabau dan pemanfaatannya oleh masyarakat. Apabila sajian *talempong* tidak *batalun* dikatakan *malacak*

---

<sup>15</sup> Dialogis pada mulanya menunjuk pada debat dengan tujuan utama menolak argumen lawan atau membawa lawan kepada kontradiksi-kontradiksi, dilemma atau paradoks. Atau seni bertukar pendapat. Secara umum seorang dialektikawan adalah seorang yang tidak membiarkan sesuatu tidak dipersoalkan (Bagus, 1996: 161-162).



*batang*. Inilah sebabnya, *batalun* sebagai fenomena<sup>16</sup> dalam penyajian talempong menarik untuk dikaji.

## B. Rumusan Masalah

Untuk menjelaskan konsep *batalun* dapat dirumuskan permasalahan sebagai berikut.

1. Bagaimana bentuk dan struktur penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau;
2. Bagaimana *batalun* dibangun sebagai ekspresi budaya dalam masyarakat Luhak Nan Tigo Minangkabau;
3. Bagaimana perwujudan *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau;

## C. Tujuan Penelitian

Tujuan penelitian ini adalah untuk menyusun model estetika penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* berdasarkan konsep *batalun*.

---

<sup>16</sup> Fenomena merupakan hal-hal yang dapat dirasakan dengan panca indra, dan dapat diterangkan dan dinilai secara ilmiah, seperti fenomena alam; gejala yang menarik perhatian atau luar biasa sifatnya; sesuatu yang lain dari pada yang lain (Sugono: 2008: 408). Fenomenologi adalah ilmu yang mempelajari proses kesadaran manusia untuk melihat gejala/fenomena yang tampak di depan mata. Fenomenologi menghasilkan ilmu pengetahuan mengenai esensi. Yang dimaksud esensi adalah sejumlah makna, tafsiran, arti, nilai, simbol yang ada dalam fenomena atau gejala yang dilihat, baik yang terselubung maupun tidak, yang dipandang sebagai substansi penjelasan yang bersifat kualitatif (Sutiyono, 2011: 25-26).

Bagi masyarakat pendukung seni pertunjukan, khususnya talempong *renjeang*, penelitian ini bertujuan memberikan landasan pemikiran estetik penyajian talempong melalui konsep *batalun*. Untuk menjelaskan konsep *batalun* ini diperlukan pengungkapan dan pemecahan beberapa pokok masalah yang telah dirumuskan di dalam rumusan masalah.

#### **D. Manfaat Penelitian**

Hasil penelitian ini diharapkan dapat memberikan kontribusi bagi masyarakat pendukung pertunjukan seni tradisional dan ilmu pengetahuan tentang talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau. *Batalun* sebagai salah satu model estetik dalam penyajian talempong dapat menjadi acuan yang ideal, sehingga talempong *renjeang anam salabuhan* dapat bertahan dan dipersandingkan dengan produk budaya yang datang dari luar. Bagi ilmu pengetahuan, dapat menambah deretan kajian tentang talempong *renjeang anam salabuhan*, terutama dalam kaitannya dengan estetika penyajian talempong *renjeang* melalui konsep *batalun*.

#### **E. Tinjauan Pustaka**

Topik *batalun* dalam penyajian talempong selalu menjadi pembicaraan di kalangan masyarakat maupun *tuo* talempong ketika kesan musikal dalam

penyajianannya memberi sebuah kenikmatan tersendiri. Artinya, *batalun* merupakan bagian dari ranah estetis yang hanya ada dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*. *Batalun* merupakan ranah yang baru sebagai bahan kajian dalam seni, bukan berarti belum ada pembicaraan dan penulisan yang setara dengan *batalun*, yaitu estetika.

Beberapa penulis terdahulu, seperti Boestanoel Arifin Adam (1986/1987), Hajizar (2004), Hanefi dkk (2002), Syeilendra (1997); Yasril Adha (2005), Asril Muchtar (2005), dan Fraserfer Anne Fraser (2007). Tiga penulis pertama sama-sama membicarakan talempong dengan fokus berbeda. Adam memberikan informasi tentang berbagai macam jenis talempong tradisional di Minangkabau, seperti talempong *Pacik*<sup>17</sup>, talempong Rea (gamelan Jawa: rancangan), talempong Batuang (jenis bambu), dan lain sebagainya. Hal-hal yang bersentuhan dengan aspek musik terkait dengan talempong, para peneliti sebelumnya mengadopsi konsep-konsep yang digunakan dalam musik diatonis, seperti tonika, tangga nada, interval nada, *interlocking* yang secara kultural tidak ditemui dalam kebudayaan musik talempong di

---

<sup>17</sup> Istilah *telempong* [talempong] *pacik* mulai diperkenalkan oleh para pengajar musik tradisional di Konservatori Karawitan (KOKAR) Padangpanjang yang sekaligus juga menjadi pengajar di Akademi Seni Karawitan (ASKI) Padangpanjang sekitar tahun 1965 dan 1970. Melalui kesepakatan bersama dari para pengajarnya seperti Irsyad Adam, Akhyar Adam, Murad St. Saidi, Datuak Jo Labiah dan Beostanoel Arifin Adam selaku Direktur ASKI Padangpanjang pada masa itu ... Tujuan utama penamaan ini adalah untuk keperluan penelitian dan kelancaran proses belajar mengajar di lingkungan lembaga pendidikan kesenian KOKAR dan ASKI Padangpanjang (Hanefi, dkk, 2002: 11).

Minangkabau. Talempong langka yang dimaksud Hajizar adalah talempong kayu, talempong *Basaua*<sup>18</sup>, dan talempong *Sambilu*<sup>19</sup>. Masing-masing talempong tersebut pada dasarnya termasuk kepada musik perkusi melodis dengan teknik khusus dan berbeda dengan konsep permainan talempong *Pacik* dan talempong *Rea*. Hanefi juga memberikan informasi tentang talempong *Pacik* dan talempong *Duduak - Rea*, termasuk ensambel talempong Unggan serta metode pembelajaran sesuai dengan sifat pendidikan musik yang diterapkan di 8 (delapan) Sekolah Menengah Pertama (SMP) di Bandung.

Empat orang penulis berikutnya terlibat dalam pembicaraan perubahan estetika talempong "tradisi"<sup>20</sup> ke talempong "kreasi"<sup>21</sup> dengan penekanan yang berbeda. Pertama Syelendra, talempong [*kreasi*] kreasi dilihat dari fungsi estetisnya dalam dunia pariwisata di Sumatera Barat. Kedua Yasril Adha mencoba menyoroti aspek sejarah tentang terjadinya

---

<sup>18</sup> *Basaua* merupakan konsep musikal yang muncul dalam penyajian talempong lagu dendang di Luhak 50 Koto. Dalam penyajiannya, secara teknik tidak jauh berbeda dengan talempong *renjeang*, namun dari konsep pasangan talempong dan melodi yang dihasilkannya berbeda dengan talempong *renjeang anam salabuhan*.

<sup>19</sup> *Sambilu* atau sembilu merujuk ada kulit bambu yang dikelupas dan dapat dijadikan sebagai media ekspresi untuk menghasilkan *genre* musik; masyarakat menyebutnya talempong Sambilu.

<sup>20</sup> Contoh talempong tradisi adalah: (1) talempong *renjeang anam salabuhan*; (2) talempong Unggan; (3) talempong Malampah; (4) talempong Sikapak, dan lain-lain.

<sup>21</sup> Istilah talempong "kreasi" adalah suatu upaya pemberian batasan konsep yang membedakannya dengan talempong "tradisi". Talempong *kreasi* adalah jenis talempong yang dikembangkan oleh para akademisi dengan "mengadopsi" nilai-nilai yang berasal dari sistem musik diatonik dan dalam perkembangan selanjutnya disebut talempong *goyang*.

perubahan pengaturan tinggi rendahnya bunyi talempong yang dilandasi sistem pengetahuan musik diatonis. Perubahan itu dikaitkan dengan beberapa orang tokoh pembaharu yang pernah memperoleh pendidikan musik di sekolah-sekolah formal pada zaman Belanda. Perubahan yang diusung tokoh pembaharu itu melahirkan *genre* baru musik talempong dalam bentuk orkes – gabungan sejumlah besar pemain musik. Dalam perkembangan selanjutnya, orkes talempong disebut dengan talempong *goyang* – semacam campur sarinya Gamelan Jawa. Keempat, Asril Muchtar lebih melihat pada perspektifnya ke depan dan memprediksi bahwa talempong *goyang* salah satu *genre* musik Minang dengan kemasan baru bernuansa ‘pop’, disebut-sebut menjadi alternatif musik hiburan masa datang yang menjanjikan bagi masyarakat di Sumatera Barat.

Fraser memilih ensambel talempong sebagai studi kasus dalam penelitiannya dengan fokus pada modifikasi talempong tradisi menjadi talempong *kreasi*, menggunakan nada-nada diatonik, yang berubah ke bentuk sajian etika dan estetika cosmopolitan – “mengkilat”. Fraser menyoroti persoalan itu dan mengkaitkannya dengan pemberontakan PRRI (Pemerintah Revolusioner Republik Indonesia) yang terjadi di Sumatera Barat pada tahun 1959. Pada tahun 1966, Harun Zen diangkat menjadi Gubernur Sumatra Barat (dari kalangan sipil). Ketika jadi gubernur, Harun Zen mengeluarkan konsep

pengembalian harga diri, karena mentalitas orang Minang "terpuruk" setelah kekalahan PRRI. Melalui konsep pengembalian harga diri tersebut, Harun Zen menganjurkan untuk menggali kembali tradisi dan kebudayaan Minangkabau. Konsep tersebut difasirkan oleh berbagai elemen, seperti pemerintahan, seniman, dan budayawan untuk mengaplikasikan konsep yang digagas gubernur. Contoh bangunan atap bergojong diberlakukan di seluruh kantor pemerintah Sumatra Barat. Sementara seniman musik melalui lembaga pendidikan seni seperti Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) dan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) menerjemahkan ke dalam bentuk talempong *kreasi*, sebagai bentuk pengembangan kesenian Minangkabau. Freser melihat pendirian SMKI dan ASKI di Sumatera Barat, sebagai sarana untuk bangkitnya kembali seni dan kebudayaan Minangkabau akibat pertentangan dengan pemerintah pusat. Modifikasi estetika terhadap pengembangan talempong *kreasi* di Minangkabau mendorong terciptanya musik baru dan mengalami tranformasi dalam bentuk, ruang, dan waktu, yang ditopang budaya populer<sup>22</sup>. Kehadiran lembaga seni secara formal, dimaknai dengan cara keliru oleh para tokoh

---

<sup>22</sup> Budaya populer dibuat oleh masyarakat, tidak dihasilkan oleh industri budaya. Yang dapat dilakukan oleh industri budaya hanyalah menghasilkan repertoar teks atau sumber daya budaya bagi pelbagai formasi masyarakat untuk digunakan atau ditolak dalam proses yang sedang berlanjut dalam menghasilkan budaya populer mereka (Fiske, 2011: 26). Populer adalah sesuatu yang menyenangkan dan disukai oleh banyak peminat; musik populer adalah musik ringan yang menyenangkan dan disukai banyak peminat dengan penekankannya pada sifat hiburan (Banoe, 2003: 341).



pendidikan seni – para akademisi; Fraser cenderung menyalahkannya. Konsep estetika *talempong* mereka ubah berdasarkan konsep harmoni musik diatonis; dalam disertasinya, Fraser tidak membicarakan konsep *batalun*.

Pada tahun 2011, melalui pendekatan sejarah Mahdi Bahar dalam bukunya berjudul *Musik Perunggu: Perkembangan Budayanya Di Minangkabau* bermula dari asumsi bahwa musik perunggu yang bernama *talempong* [*talempong*] merupakan anak atau saudara sepupu *gamelan munggang* dan *gamelan baleganjur*. Berangkat dari asumsi itu, Bahar mencoba menggunakan teori perubahan dan teori akulturasi untuk membuktikan bahwa musik perunggu – *talempong* – di Minangkabau berhubungan dengan Kerajaan Majapahit dan Kerajaan Melayu. Adityawarman dikatakan sebagai biang keladinya ketika dihubungkan dengan pertanyaan mengapa musik *talempong* [*talempong*] Minangkabau berbentuk dan bernilai bagi masyarakatnya. Pernyataan ini terlalu dini – mungkin tidak beralasan – bila dikaitkan dengan bentuk *talempong* di Minangkabau disebabkan oleh Adityawarman sebagai biang keladinya. Para ahli sejarah selama ini mengatakan bahwa *talempong* dengan kebudayaan perunggu di Minangkabau berhubungan dengan Kebudayaan Dongson yang proses perkembangannya didasarkan atas gelombang migrasi proto/detro Melayu.

Di samping membicarakan tentang sejarah, Bahar juga membicarakan tentang estetika yang menekankan pada penggunaan ritme sebagai manifestasi ekspresi emosi. Penggunaan ritme mestilah berkaitan dengan talempong sebagai satu sistem musik yang terdiri dari seperangkat [salabuhan] alat musik talempong. Penekanan pada ritme menjadi tidak relevan ketika Bahar mencontohkan digunakannya tutup rantang sebagai pengganti salah satu talempong - kasus talempong Rea di daerah Kab. Kampar Riau. Tutup rantang sebagai pengganti talempong tidak dapat disetarakan dengan talempong sebagai satu sistem musik, karena *rononya* (warnanya) berbeda. Kasus ini tidak ditemukan dalam talempong *renjeang anam salabuhan*. Tidak hanya itu, Bahar mencoba menghubungkan pentingnya ritme dengan konsep kesadaran. Kiranya hal tersebut belum sesuai dengan prinsip estetika talempong *renjeang anam salabuhan* dengan konsep kesadaran, walaupun faktanya ada talempong yang ditukar dengan tutup rantang ketika Bahar menulis talempong.

Pada bagian lain Bahar mengatakan bahwa kenyataan demikian menunjukkan, bahwa bangunan ritme dalam musik talempong dapat dilihat sebagai perwujudan dari interaksi ekspresif antara masing-masing pemain. Cara yang demikian mereka lahirkan melalui ritme yang dimainkan masing-masing secara bebas dalam kerangka interaksi musikal dalam penyajiannya.

Pernyataan Bahar tentunya belum tertata secara akurat, perlu diketahui bahwa ritme yang dimainkan oleh masing-masing pemain telempong tidak secara bebas sebagaimana dimaksud. Ritme yang mereka mainkan mestilah terikat dengan tema dari setiap *Guguah*. Kalau pun ada indikasi bebas, bukan bebas sebagaimana dimaksud Bahar, tetapi bebas dalam memberikan *galuik* (variasi). Itu pun hanya dilakukan oleh pemain talempong *Pangawinan*, bukan pada pemain talempong *Jantan* dan talempong *Paningkah*. Akan berbeda dengan apa yang dilakukan dalam penelitian ini, prinsip estetika dikaji dari sudut pandang masyarakat pemilik budaya itu sendiri, yang demikian disebut *batalun*.

Nursyirwan (2011) melalui disertasinya membicarakan salah satu sisi dari aspek estetika talempong, yaitu “Varian Teknik Penalaan Talempong Logam Di Minangkabau”. Fokus pembicaraan diarahkan pada teknik penalaan yang dilakukan oleh kelompok seniman tradisi di Minangkabau berdasarkan rasa/*mood/feeling* yang mereka miliki. Talempong logam yang dimaksud dibedakan pada *genre* talempong Rea – dimainkan di atas standar – talempong *limo*<sup>23</sup> *salabuhan* dan talempong *anam salabuhan*. Wujud penalaan

---

<sup>23</sup> Pada dasarnya talempong *limo salabuhan* yang dibicarakan Nursyirwan tidak ada, yang ada hanyalah *Guguah* menggunakan 5 (lima) buah talempong untuk *Guguah* tertentu, seperti *Guguah* Cak Dindin, *Guguah* Tari Piriang, *Guguah* Tigo Duo dan lain sebagainya. Di beberapa daerah Luhak Agam, memang ada ditemui 5 (lima) buah talempong. Namun setelah

tersebut dideskripsikan berdasarkan jenis talempong yang diteliti. Pembicaraan Nusyirwan tentang talempong [*renjeang*] *anam salabuhan* lebih berorientasi pada identifikasi nada [bunyi] talempong dan perbandingan dengan talempong sejenis di berbagai daerah di Minangkabau. Berbeda dengan konsep *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau – perbedaannya terletak pada fokus dan cakupan wilayah penelitian.

Lebih spesifik yang memberi penekanan estetika dalam kajiannya adalah Nadia Fulzi (2011). Fokus pembicaraan Nadia diarahkan pada konsep musikal talempong *lagu dendang*, pada masyarakat Nagari Limbanang. Talempong *lagu dendang* yang dibicarakan dalam tulisan Nadia adalah jenis *genre* baru dalam musik talempong di Minangkabau. Kebaruan itu terletak pada teknik permainan dan konsep musikal yang berangkat dari materi *dendang* Minangkabau. Teknik permainan tetap mengacu pada model sajian talempong *renjeang anam salabuhan*. Hal yang berbeda dengan talempong *renjeang anam salabuhan* adalah pasangan talempong masing-masing pemain, yaitu T3 dan T1, T4 dan T2, T5 dan T6, dan melodi yang dihasilkannya. Bandingkan dengan pasangan talempong *renjeang anam salabuhan*, yaitu T6 dan T1, T5 dan T3, T4 dan T2. Melodi yang dihasilkannya merujuk pada

---

ditelusuri, ternyata talempong tersebut berjumlah 6 (enam) buah, dan satu disimpan karena talempong 6 (enam) tidak ada yang dapat memainkannya.

melodi *dendang* ritmis Minangkabau, seperti *dendang* Mudiak Arau, Tanti Batanti, Kelok Sambilan dan lain-lain.

Melalui teknik garap yang dilandasi konsep musikal dari berbagai materi *dendang*, Nadia mencoba melakukan analisis berdasarkan ekspresi musikal dengan latar budaya masyarakat Nagari Limbanang. Konsep estetika yang ditulis Nadia berbeda dengan *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo. Perbedaan dengan karya ilmiah ini terletak pada pasangan talempong yang dimainkan dan rasa musikal yang dihasilkan oleh tiga orang pemain talempong. Rasa musikal talempong *lagu dendang* merujuk pada jenis melodi *dendang* yang dimainkan, kesannya melodis.

Bertolak dari topik dan perspektif penelitian maupun penulisan artikel ilmiah yang dilakukan para peneliti dan penulis terhadap talempong sebagai objek kajian ilmiah, belum ada penelitian atau tulisan yang membicarakan konsep *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau. Oleh karena itu, dapat dinyatakan bahwa penelitian yang dilakukan dapat dijaga keorisinilannya.

#### **F. Kerangka Konseptual**

Kajian ini merupakan studi pendalaman konsep *batalun* yang bersumber dari pengalaman dan kesadaran para seniman talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo. Pengalaman dan kesadaran itu menjadi dasar terbentuknya pengetahuan dan pengetahuan banyak tersimpan di dalam pengalaman-pengalaman para seniman talempong. *Batalun* adalah salah satu pengalaman-pengalaman yang ada pada seniman dan masyarakat Minang dalam kaitannya dengan penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*. Konstruksi *batalun* sebagai sebuah fenomena mulai dari identifikasi aspek fisis, yaitu: (1) bunyi tunggal; (2) bunyi jamak; (3) interaksi musikal; (4) *raso*; dan (5) *unity* atau kesatuan. Bunyi tunggal ketika talempong dibunyikan satu persatu, dan ketika bunyi tunggal ditemukan *rono* (warna) bunyi, kemudian juga ada istilah *sipongang* (berdengung), dan durasi bunyi. Bunyi jamak muncul dalam konsep bunyi *jantan jo batino* atau *ujuang jo pangka* – T6 dan T1. Dari T1 dan T6 menjadi dasar terbentuknya satu sistem musik talempong,<sup>24</sup> yaitu: T1, T2, T3, T4, T5, dan T6. T1 dengan T berikutnya tentu

---

<sup>24</sup> Diciptakannya satu sistem talempong dengan enam tingkatan bunyi yang berbeda berdasarkan konsep *batingkek janjang duo dari bawah sarato batapiak tanggo duo dari ateh* (ditingkat janjang dua dari bawah serta di turuni tangga dua dari), menjadi dasar berfikir terciptanya satu sistem musik yang terdiri dari 6 (enam) buah talempong (Dt. Sampono, wawancara, 24-12-2012). *Batingkek janjang duo dari bawah*, artinya diciptakan dua tingkatan bunyi talempong yang berpedoman dari bunyi talempong *batino* dengan tingkat bunyi melayang. *Sarato batapiak tanggo duo dari ateh* dengan metode yang sama diturunkan dua bunyi talempong dua tingkat dari bunyi talempong *jantan*. Dt Sampono mengatakan bahwa layangan pertemuan naik turunnya tiga bunyi talempong dapat menciptakan urutan bunyi berbeda untuk enam buah talempong, baik ketika dibunyikan dari bawah maupun dari atas.

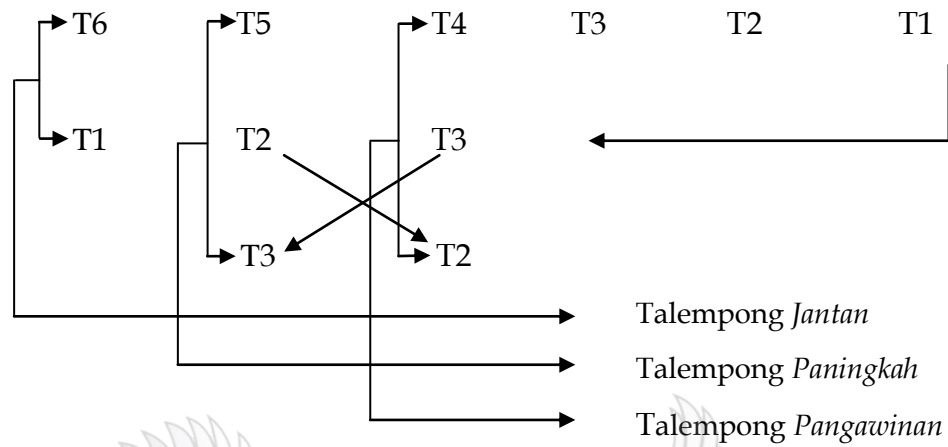


mempunyai jarak bunyi, dalam istilah tradisi talempong renjeang disebut *Janjang*.

Pasangan talempong dibentuk berdasarkan konsep *pangawinan* melalui metode *lipek duo* dan *dipatukakan* (lipat dua dan dipertukarkan). *Lipek duo* dan *dipatukakan* sebagai metode dibentuk dari susunan bunyi sebagai satu sistem musik talempong. Satu sistem musik talempong disusun berurutan dari talempong yang bunyinya rendah sampai bunyi paling tinggi atau dari bunyi yang tinggi ke bunyi yang rendah -T6, T5, T4, T3, T2, T1, atau T1, T2, T3, T4, T5 dan T6. Tiga *talempong* pada urutan terakhir dipindahkan ke bawah - mereka menyebutnya *dilipek duo*. Melalui cara seperti demikian, talempong mulai terlihat berpasangan, lalu talempong posisi terakhir - pada baris kedua, dipertukarkan dengan talempong yang di tengah. Metode kerja terbentuknya pasangan talempong berdasarkan urutan bunyi talempong tinggi ke bunyi talempong yang rendah dapat dilihat pada bagan berikut.

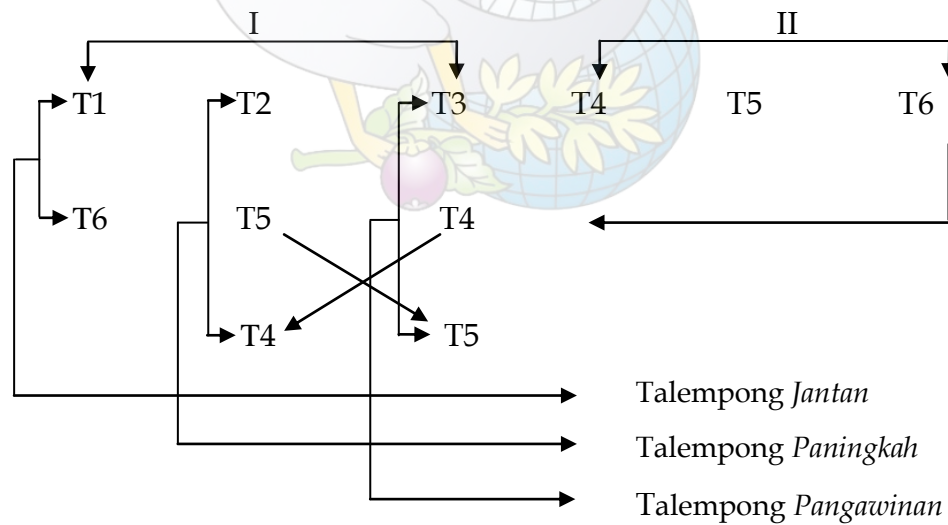


Urutan bunyi talempong dalam tingkatan yang berbeda itu adalah cerminan falsafah adat Minangkabau, yaitu *banjanjang naiak lah batanggo turun* (berjenjang naik telah bertangga turun (Dt. Sampono, wawancara, 24-12-2012).



**Bagan 1.** Metode *lipek duo* dan dipatukakan model 1

Sebaliknya, metode kerja terbentuknya pasangan talempong yang berdasarkan urutan bunyi rendah ke bunyi yang tinggi dapat dilihat pada bagan berikut.



**Bagan 2.** Metode *lipek duo* dan dipatukakan model 2

Kedua model pasangan talempong di atas sama-sama digunakan *two* talempong di Luhak Tigo Minangkabau untuk menciptakan berbagai macam *Guguah* talempong. Terbentuknya konsep pasangan talempong seperti bagan di atas menjadi rujukan bagi seniman talempong di berbagai nagari di Luhak Nan Tigo Minangkabau untuk mengidentifikasi pasangan talempong yang tepat dan sesuai dengan rasa musikal mereka masing-masing. Setiap pasangan talempong tentu mempunyai jarak bunyi, dalam istilah tradisi talempong *renjeang* disebut *janjang*.

*Mangkoan bunyi* (sistem pelarasan) dilakukan berdasarkan kepekaan rasa musikal *two* talempong yang menjadi acuan. Standar acuan dilandasi pengalaman dan pengetahuan musikal tentang perbedaan tinggi-rendahnya bunyi dalam satu sistem musik talempong. Atas dasar perbedaan tinggi-rendahnya bunyi talempong menjadi pedoman untuk mengidentifikasi pasangan talempong *Jantan*, *Paningkah*, dan *Pangawinan*.

Interaksi musikal merupakan wujud permainan *guguah* (ritme) tiga orang pemain talempong sesuai dengan tugas pokok, fungsi, dan kewenangan masing-masing pemain talempong. Talempong *Jantan* sebagai “imam” bertugas meletakkan kerangka dasar *guguah*, fungsinya dan

kewenangannya sesuai dengan tema<sup>25</sup> *Guguh* talempong. Di samping itu, juga bertugas mengatur kestabilan *danyuik* (tempo) dalam penyajian talempong. Talempong *Paningkah* – pemain talempong – dengan *guguh* berbeda berfungsi membentuk kerangka lagu sesuai dengan tema yang dibawakan talempong *Jantan*. Talempong *Pangawinan* bertindak sebagai penyeimbang dan sekaligus “menjustifikasi” jadi-tidaknya *Guguh* talempong. Kewenangan yang dimiliki pemain talempong *Pangawinan* adalah memberikan variasi dan dalam istilah tradisi talempong *renjeang* disebut *galuik* (variasi). Ini semua merupakan gejala yang berkaitan dengan aspek fisis untuk menjawab apa itu yang disebut *batalun*. *Batalun* itu berhubungan dengan bunyi, aspek akustik, aspek fisik, ada bunyi tunggal dan ada bunyi jamak. Kemudian *batalun* berarti juga pola pasangan dan interaksi musikal permainan motif atau ritme talempong *Jantan*, talempong *Paningkah* dan talempong *Pangawinan*.

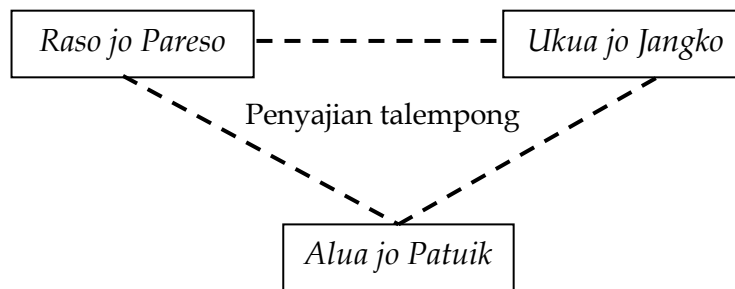
*Raso* dalam penyajian talempong merupakan efek estetis atau kesan musikal yang sampai pada pendengarnya. *Raso* adalah pengalaman penghayatan musikal yang didukung oleh *pareso* (akal). Konsep *raso jo pareso* bersifat saling melengkapi antara kondisi emosional dan intelektual – rasa

---

<sup>25</sup> Tema; lagu pokok yang menjadi landasan pengembangan lagu; serangkaian melodi atau kalimat lagu yang merupakan **elemen utama** dalam konstruksi sebuah komposisi; **melodi pokok** yang polanya selalu diulang-ulang dan dapat diuraikan dalam berbagai variasi (Banoe, 2003: 409).

dan pikiran. *Raso* menunjukkan hal-hal yang berkaitan dengan batin, kalbu, hati nurani, sementara *pareso* adalah hal-hal yang bertalian dengan akal, pikiran, atau nalar. Hubungan antara keduanya muncul dalam ungkapan papatah adat: *raso dibao naiak, pareso dibao turun* (rasa dibawa naik, periksa dibawa turun). Setiap tindakan yang berasal dari *raso* harus dinaikkan ke nalar - dicek dengan nalar, sementara apa yang sudah benar menurut nalar harus diperiksa - turun - dengan rasa (Navis, 1984: 73).

Konsep *raso jo pareso* tidak hanya berhenti sampai di situ, ia harus diiringi dengan dua konsep lainnya, yaitu konsep *ukua jo jangko* dan konsep *alua jo patuik*. *Ukua jo jangko* merupakan aspek fisik dalam ruang dan waktu, sementara *alua jo patuik* merupakan tata alur dan kepatutan - kepantasan - menuntut norma dan etika (Usman, 1985: 91) - membentuk pola tiga. Tiga konsep pemikiran (penalaran) tradisional merupakan landasan berfikir dalam analisis *batalun* sebagai konsep estetika dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*. Secara konseptual, pola tiga sebagai sistem pengetahuan Minangkabau dapat digambarkan pada bagan berikut.



**Bagan 3.** Trilogi Penalaran Minangkabau  
(pola tiga: konsep *tungku nan tigo sajarangan*)

Kesatuan antara aspek fisis dan *raso* merupakan *unity* atau kesatuan yang secara konseptual untuk mengungkap *batalun* sebagai fenomena dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuahan* tersusun secara baik atau sempurna bentuknya.

### G. Metode Penelitian

Penelitian ini diawali dengan mengumpulkan informasi terkait dengan talempong *renjeang anam salabuahan* dari berbagai sumber, baik dosen, mahasiswa serta rekan-rekan *sapaburuan* – hobi berburu babi, di berbagai daerah di Luhak Nan Tigo. Dari informasi yang diperoleh, kemudian dikonfirmasi dan dilakukan *survey* awal untuk memastikan bahwa kelompok talempong yang akan dijadikan sebagai objek penelitian benar-benar sesuai dengan informasi dan bersedia menjadi bagian dari kegiatan penelitian ini. Di samping itu, *tuo* talempong dan para pemainnya



menguasai, memahami masalah teknis, dan filosofis dari kelompok mereka masing-masing.

Dari *survey* awal dan berbagai pertimbangan maka dipilih serta ditetapkan dua kelompok untuk setiap Luhak. Luhak Tanah Data diwakili oleh kelompok Ateh Guguak dari Nagari pitalah Bungo Tanjung dan kelompok Guguak Pariyangan dari Nagari Pariyangan. Luhak Agam diwakili oleh kelompok Bungo Tanjung dan kelompok Tuah Sakato, keduanya berasal dari Nagari Matua Mudiak. Kelompok Bungo Satangkai dan kelompok Tigo Balai berasal dari Nagari Lubuak Tingkok Luhak 50 Koto. Di samping itu, talempong dari kalangan akademisi diwakili oleh pemusik dari Jurusan Karawitan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang.

Pengumpulan data dilakukan melalui studi pustaka, observasi, wawancara, dokumentasi, dan eksperimen. Studi Pustaka berupa pengumpulan tulisan-tulisan yang ada hubungan dengan topik dan fokus penelitian. Tulisan itu berupa tesis, disertasi, makalah, jurnal, dan buku. Termasuk dokumen-dokumen berupa rekaman audio-visual tentang penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*.

Tahap pengumpulan data kedua adalah melakukan observasi secara bertahap pada kelompok talempong yang dijadikan sebagai objek penelitian. Pada tanggal 29-06-2012, observasi dilakukan pada kelompok Ateh Guguak

di Nagari Pitalah Bungo Tanjung. Pada tanggal 05-03-2013, observasi dilanjutkan pada kelompok Guguk Pariyangan. Pada tanggal 07-03-2013, observasi dilakukan pada kelompok Bungo Tanjung dan kelompok Tuah Sakato. Pada tanggal 25-03-2013 dan tanggal 02-04-2013, observasi dilakukan pada kelompok Bungo Satangkai dan kelompok Jorong Tigo Balai. Observasi berupa pengamatan langsung terhadap penyajian – cara mereka mencari pasangan talempong, teknik memegang dan *manguguah* talempong – talempong *renjeang anam salabuhan* dan mendengarkan bagaimana melodi dihasilkan dari gabungan tiga permainan motif atau ritme talempong. Mengamati kebiasaan sikap tubuh pemain ketika mereka menyajikan berbagai macam *Guguh* talempong. Memperhatikan bagaimana peran talempong *Jantan*, kapan masuknya talempong *Paninkah*, dan talempong *Pangawinan*. Mencermati komentar-komentar para pemain dan masyarakat yang ikut menyaksikan penyajian talempong *renjeang*. Hal yang tidak kalah pentingnya dari observasi adalah merekam urutan bunyi *pokok* dari talempong yang dimainkan.

Pengumpulan data melalui wawancara dengan para informan atau narasumber dilakukan untuk mendalami fenomena dan konsep-konsep yang tidak diperoleh melalui kajian pustaka dan observasi. Penjelasan langsung diperoleh melalui informan sebagai pelaku kesenian talempong *renjeang anam*

*salabuhan*, serta para informan lainnya yang terkait langsung maupun tidak langsung dengan objek dan fokus penelitian. Informan yang tidak terkait langsung dengan penelitian ini diposisikan sebagai pengamat, yaitu: (1) Drs. Hajizar, M. Sn<sup>26</sup>; (2) Drs. Jufri, M. Sn; (3) Asril, S. Kar, M. Hum; dan (4) Gindo Putiah. Penelitian terhadap konsep *batalun* dalam penyajian *talempong renjeang anam salabuhan* ini menggunakan 2 (dua) orang informan kunci, yaitu Dt. Sampono (62 tahun). Dt. Sampono dipilih sebagai informan kunci karena sebagai *tuo talempong* dipandang mampu, cakap, dan mempunyai pengetahuan yang luas tentang persoalan *talempong renjeang anam salabuhan* di Nagari Pitalah Bungo Tanjung. Hajizar termasuk generasi penerus yang banyak mengetahui dan mempunyai pengalaman tentang *talempong renjeang anam salabuhan* keduanya berasal dari Luhhak Tanah Data. Kedua narasumber memahami berbagai konsep dan nilai filosofi yang melatarbelakangi penyajian *talempong renjeang anam salabuhan*. Informan lainnya adalah: (1) Elizar (52 tahun), pemain *talempong* dari kelompok Ateh Guguak; (2) Bahar St. Rajo Endah (68 tahun), pemain *talempong* dari kelompok Guguak Pariyangan; (3) Jamaan Malin Panjang (74 tahun) *tuo talempong* kelompok Guguak Pariyangan; (4) Sidi Bunsu (42 tahun) dari Nagari Pariyangan (5) Imam Sinaro Nan Panjang (84 tahun), *tuo talempong*

---

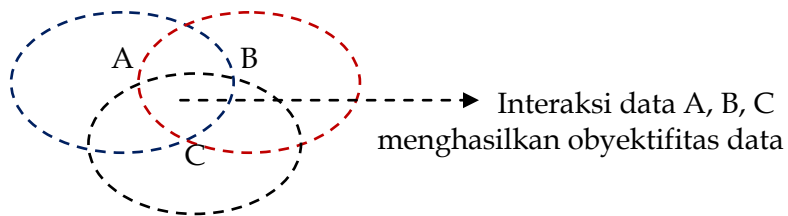
<sup>26</sup> Drs. Hajizar, M. Sn di samping sebagai pengamat, juga diposisikan sebagai informan kunci dalam penelitian ini.

kelompok Bungo Tanjuang Nagari Matua Mudiak; (6) Menan Andi, (42 tahun), pemain talempong kelompok Bungo Tanjuang Nagari Matua Mudiak; (7) Menan Awi (64 tahun), pemain talempong kelompok Bungo Tanjuang Nagari Matua Mudiak; (8) St. Rajo Intan (42 tahun), *tuo* talempong kelompok Tuah Sakato Nagari Matua Mudiak; (9) Syahril (75 tahun), *tuo* talempong kelompok Bungo Satangkai Nagari Lubuak Batingkok; (10) Tayalis (72 tahun), *tuo* talempong kelompok Bungo Satangkai Nagari Lubuak Tingkok; (11) Nasrul (65 tahun), pemain talempong kelompok Tigo Balai Nagari Lubuak Tingkok; (12) Dt. Angguang (84 tahun), *tuo* talempong kelompok Tigo Balai Nagari Lubuak Tingkok; dan (13) Firman (65 tahun), *tuo* talempong kelompok Tigo Balai Nagari Lubuak Tingkok.

Wawancara terhadap informan dilakukan dalam dua bentuk, yaitu terstruktur dan tidak terstruktur. Wawancara terstruktur dilakukan dengan para narasumber secara proporsional guna mendapatkan pandangannya sebagai seorang pengamat talempong *renjang anam salabuhan*. Wawancara tidak terstruktur dilakukan dalam bentuk percakapan biasa, dan narasumber tidak diarahkan untuk menjawab pertanyaan tertentu, tetapi dimulai dari cerita-cerita seputar kehidupan dan pengalamannya dalam berkesenian. Topik-topik penting yang muncul selama percakapan berlangsung dapat didiskusikan lebih dalam, sehingga diperoleh penjelasan yang lebih baik.

Seperti bagaimana cara mereka menjaga kualitas bunyi talempong yang baik, cara mereka mengatur tinggi-rendahnya bunyi talempong, konsep mereka menciptakan satu sistem musik talempong, cara mereka menciptakan tiga pasangan talempong, cara mereka memainkan atau cara mereka membangun komunikasi musikal untuk mencapai *batalun*, cara memberikan variasi, filosofi tentang ragam *Guguh* yang dimainkan, dan *saputaran* (satu siklus) melodi talempong untuk mencapai *batalun*.

Pengolahan data hasil wawancara dilakukan melalui verifikasi, diskusi, studi literatur. Verifikasi dilakukan dengan para *tuo* talempong guna memvalidasi dan menjustifikasi kesahihan data. Patton dalam Sutopo mengatakan validitas data dalam penelitian kualitatif menggunakan prinsip triangulasi data, yaitu data yang sama atau sejenis digali dari sumber yang berbeda (Sutopo, 2002: 78). Contoh data tentang pasangan talempong, sumber datanya bisa didapatkan melalui pengamatan langsung, bisa diperoleh melalui informan dan bisa juga dari kajian pustaka. Ketiga sumber data itu digunakan untuk perbandingan data guna mendapatkan validitas dan justifikasi data yang benar-benar dapat dipercaya kebenarannya. Untuk memvalidasi data wawancara yang subjektif menjadi objektif melalui intersubjektif, maka dipilih model triangulasi data. Ilustrasi model triangulasi data dapat digambarkan pada bagan halaman berikut.



**Bagan 4.** Model triangulasi data  
(difisualisasikan dari Sutopo)

Wawancara dengan para informan direkam menggunakan digital *voice recorder* dilakukan secara tersembunyi. Ini dilakukan dengan pertimbangan agar wawancara dapat mengalir seperti percakapan biasa tanpa adanya kecurigaan dari informan. Data wawancara yang terjaring melalui rekaman audio ini dapat membantu peneliti mengingat kembali hasil percakapan dengan para informan. Demikian pula dengan data-data musik yang berhubungan dengan bunyi *pokok* yang dihasilkan oleh 6 (enam) buah talempong, dapat membantu peneliti mengidentifikasi urutan bunyi, frekuensi, bunyi *pangka*, *Janjang*, dan *janjang*.

Dokumentasi merupakan hal yang sangat penting dalam penelitian, dengan kemampuan yang terbatas tidak mungkin melihat, mendengar sekaligus mengingat kembali peristiwa yang diamati di lapangan. Melalui dokumentasi dapat membantu peneliti mengulangi dan menganalisis berbagai data yang diperoleh di lapangan - apalagi yang berkaitan dengan musik. Oleh karena itu, penelitian ini menggunakan alat perekam, *Camera*



*Handicam* Digital 70 Mps, made in Japan, dan *Camera* digital merek Samsung dan *Digital Voice Recorder* VN-8600PC.

Dokumentasi audio-visual ditujukan untuk menjaring data yang berkaitan dengan pertunjukan talempong renjeang dalam berbagai kesempatan. Kesempatan itu bisa diperoleh ketika mereka mengadakan latihan dan pada saat pertunjukan dalam konteks. Dokumen itu sangat membantu dalam upaya penjelasan konsep *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau. Peneliti menyadari bahwa dokumentasi audio-visual tidak bisa diandalkan menangkap semua gejala yang diperlukan, untuk itu peneliti masih memerlukan dokumentasi visual - foto. Gambar tidak bergerak akan dapat membantu peneliti menjelaskan dimensi-dimensi yang mungkin saja luput dari rekaman audio-visual. Untuk kebutuhan rekaman urutan bunyi talempong secara terpisah dan wawancara didokumentasikan dalam bentuk audio. Peneliti dapat menggunakan ketiganya untuk mendapatkan keragaman data sebagai sumber informasi untuk kepentingan analisis sesuai dengan konteksnya - ketiganya saling melengkapi.

Data hasil observasi berupa temuan konsep *ujuang jo pangka* atau *jantan-batino*, bunyi *pokok*, bunyi *pangka* (pangkal), talempong *Jantan*, talempong *Paningkah*, talempong *Pangawinan*, *Janjang* dan *janjang*, itu masih

berada dalam ranah kualitatif. Data-data yang masih berbentuk kualitatif, secara kultural merupakan hal yang biasa, tetapi ilmu pengetahuan menghendaki sesuatu hal yang pasti dan terukur. Untuk itu *membackup* (membanatu) data kualitatif dengan data kuantitatif diperlukan untuk keperluan analisis.

Data kualitatif dalam bentuk konsep budaya seperti disebutkan di atas dikonversi menjadi bunyi yang disimbolkan dalam bentuk angka. Seperti konsep *ujuang jo pangka* atau *jantan batino* yang berorientasi pada bunyi talempong tinggi dan rendah dikonversi menjadi T6 dan T1. Bunyi *pokok* dikonversi menjadi urutan 6 bunyi talempong dan diberi tanda dan penomoran T1, T2, T3, T4, T5, dan T6 – jarak tingkatan bunyi talempong disebut *Janjang*. Bunyi *pangka* adalah bunyi tinggi setiap pasangan talempong, yaitu T6, T5, dan T3. Pasangan talempong *Jantan*, talempong *Paningkah* dan talempong *Pangawinan*, selanjutnya diberi tanda dan angka T6 dan T1, T5 dan T3, T4 dan T2 – jarak antara dua bunyi setiap pasangan talempong disebut *janjang*.

Satuan ukuran tinggi rendahnya bunyi menurut ilmu akustik adalah Hertz<sup>27</sup>, disingkat Hz. Secara struktural, talempong yang satu dengan

---

<sup>27</sup> Hertz seorang ahli fisika Jerman (Dr. Hertz) menemukan bahwa sesuatu yang berbunyi itu disebabkan karena getaran oleh sebab itu diberi nama frekuensi artinya beberapa kali. Tinggi rendah nada dengan demikian disebabkan karena perbedaan frekuensi atau jumlah getaran

talempong lainnya tentunya mempunyai jarak bunyi, dalam istilah tradisi disebut *Janjang* dan jarak dua bunyi talempong berdasarkan konsep pasangan disebut *janjang*. Hastanto mengatakan bahwa dalam ilmu akustik, jarak antara dua bunyi mempunyai satuan ukuran yang disebut *cent* yang diindonesiakan menjadi “sen” (Hastanto, 2012: 20). Kedua satuan ukuran itu dalam penulisan disertasi ini digunakan untuk memberikan gambaran konkret tentang tinggi rendahnya bunyi dan jarak antara dua bunyi talempong. Misalnya tinggi rendahnya bunyi (frekuensi) talempong *jantan* 708.92 Hz, dan talempong *batino* 446.36 Hz, maka jarak *janjang* bunyi *jantan* ke *batino* 800, 98 sen, demikian selanjutnya.

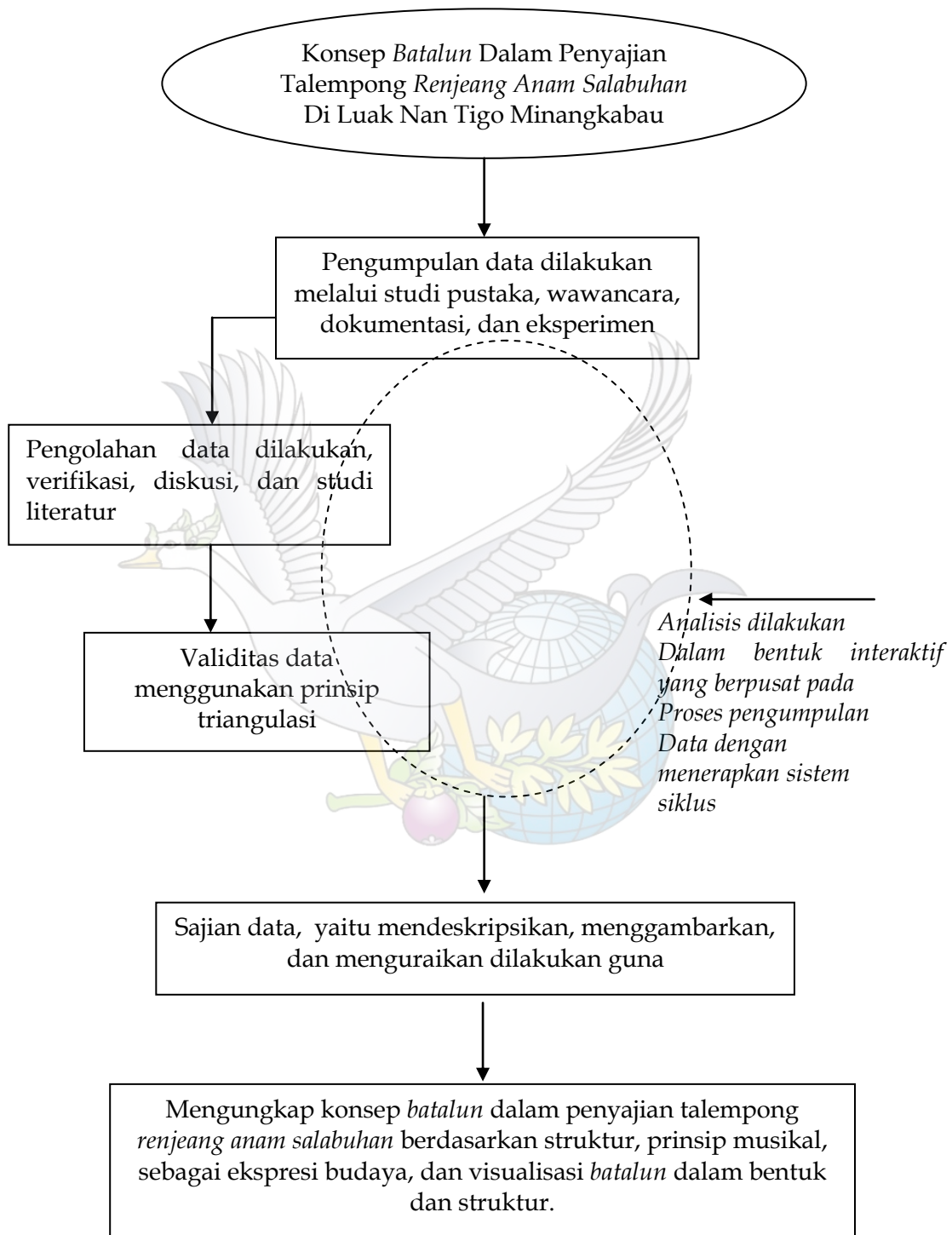
Untuk memperoleh gambaran konkret tentang tinggi rendahnya bunyi - frekuensi - talempong digunakan perhitungan melalui satuan Hz melalui perangkat lunak *Cool Edit Pro* versi 2.0. Ukuran lainnya yang harus diketahui adalah sen, yaitu ukuran perbedaan frekuensi bunyi talempong yang satu dengan bunyi talempong yang lainnya. Hastanto mengatakan bahwa jarak itu dapat dihitung dengan hitungan logaritmis melalui bantuan teknologi komputer melalui perangkat lunak buatan Jerman *Sengpielaudio* yang dapat dioperasikan secara *on line* (Hastanto, 2012: 60). Beberapa perangkat lunak

---

itu. Dr. Hertz kemudian mencari beberapa kali getaran itu di dalam kurun waktu satu detik dalam bahasa Inggrisnya disebut *cicles per second* disingkat dengan *cps*. Untuk menghormati penemunya maka satuan itu selanjutnya disebut Hertz disingkat dengan Hz (Hastanto, 2012: 60).

lainnya seperti *Nuendo 3* untuk mengukur durasi panjang pendeknya gelombang bunyi, *TrueRTA* digunakan untuk mengukur pergeseran frekuensi pada batas ambang toleransi, dan *PC 9 Virtual Metronome* digunakan untuk mengukur *danyuik* (tempo).

Penelitian ini menggunakan teknik analisis deskriptif kualitatif, yaitu mendeskripsikan, menggambarkan, menguraikan sebaik mungkin fenomena yang diteliti. Analisis deskriptif dilakukan dengan model interaktif yang terdiri atas tiga tahap analisis, yaitu: reduksi data, sajian data, dan penarikan kesimpulan atau verifikasi. Ketiga kegiatan ini dilakukan dalam bentuk interaktif yang berpusat pada proses pengumpulan data kualitatif dengan menerapkan sistem siklus, artinya peneliti selalu bergerak dan menjelajahi obyeknya selama proses berlangsung (Rohidi, 1992: 19-20). Atas dasar metode yang disusun, analisis estetika melalui konsep *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo dapat digambarkan pada bagan 5 (lima) sebagai berikut.



**Bagan 5.** Gambaran skema analisis estetika konsep *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*

## H. Sistematika Penulisan

Secara garis besar sistematika penulisan dapat dibagi ke dalam beberapa bab dengan uraian sebagai berikut.

Bab I: Pendahuluan, meliputi latar belakang masalah, rumusan masalah, tujuan penelitian, manfaat penelitian, tinjauan pustaka, landasan konseptual, metode penelitian, dan sistematika penulisan.

Bab II: Bentuk dan Struktur Penyajian Talempong *Renjeang anam salabuhan* Di Luhak Nan Tigo Minangkabau membicarakan unsur-unsur pendukung, prinsip musikal.

Bab III: *Batalun* Dibangun Sebagai Ekspresi Budaya Dalam Masyarakat Minangkabau membicarakan talempong *renjeang*: estetika pola tiga dan konsep kebudayaan, estetika pola tiga dan konsep keagamaan; estetika pola tiga antara adat, agama Islam, dan kebudayaan modern.

Bab IV: *Batalun* Dalam Penyajian Talempong *Renjeang anam salabuhan* Di Luhak Nan Tigo Minangkabau membicarakan tahapan untuk mencapai *batalun* dalam penyajian talempong, visualisasi *batalun* dalam bentuk dan struktur talempong *renjeang* dari berbagai kelompok di Luhak Nan Tigo Minangkabau.

BAB V : Penutup berisi kesimpulan, temuan dan saran-saran.



## BAB II

### BENTUK DAN STRUKTUR PENYAJIAN TALEMPONG *RENJEANG* ANAM SALABUHAN DI LUHAK NAN TIGO MINANGKABAU



### **BAB III**

## ***BATALUN DIBANGUN SEBAGAI EKSPRESI KEBUDAYAAN DALAM MASYARAKAT MINANGKABAU***



#### **BAB IV**

#### ***BATALUN DALAM PENYAJIAN TALEMPONG RENJEANG ANAM SALABUHAN DI LUHAK NAN TIGO MINANGKABAU***



## BAB V

### PENUTUP

#### A. Kesimpulan

Hasil pembahasan dari keseluruhan tulisan ini adalah: pertama, *batalun* sebagai konsep estetika dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau dibentuk oleh pelaku, talempong sebagai alat musik yang meliputi berbagai unsur, prinsip musikal, dan masyarakat yang memiliki hubungan sinergisitas yang terintegrasi. Hubungan yang terintegrasi dari berbagai unsur ini menjadi sebuah sistem dalam membentuk bangunan estetika – *batalun* – dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*.

Kedua, penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau mengacu pada konsep *batalun*. *Batalun* dapat dicapai pemain dalam penyajian talempong *renjeang* melalui tiga tahapan, yaitu: pengetahuan penguasaan teknik, kemampuan menyajikan – *mangka* , dan penggunaan ekspresi – *tingkek mahia*. *Batalun* memiliki pengertian bergaung atau bergema, dan *batalun* dalam penyajian talempong berarti standar capaian kualitas musikal dalam pengertian estetik. Konsep *batalun* dipahami sebagai bentuk kualitas estetik dalam pengertian menjiwai serta menjadi acuan bagi masyarakat dan pengamat.

Ketiga, perwujudan *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* dipahami dari kemampuan 3 (tiga) orang pemain talempong mentransformasi *raso* ke dalam *guguah* yang berbeda, yaitu *guguah* talempong *Jantan*, *Paningkah*, dan *Pangawinan* yang kemudian membentuk melodi khas talempong *renjeang anam salabuhan*. Pemahaman *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang* difokuskan pada ragam *Guguah* talempong di Luhak Nan Tigo Minangkabau. Ragam *Guguah* talempong dipilih berdasarkan konsep pasangan talempong, yaitu: pertama pasangan talempong T6 dan T1, T5 dan T3, T4 dan T2; kedua, pasangan talempong T6 dan T1, T4 dan T2, T5, dan T3; ketiga pasangan T6, T5 dan T3, T4 dan T2; keempat pasangan talempong T6, T4 dan T2, T5 dan T3. *Batalun* yang disajikan dalam berbagai bentuk pasangan talempong – pola tiga – dipengaruhi oleh kemampuan para pemain dan rasa musikal dalam penyajian talempong. Pola tiga menjadi landasan bagi terciptanya kesatuan dalam perbedaan dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*.

Keempat, *batalun* sebagai capaian ekspresi musikal dalam penyajian talempong *renjeang* dibangun dari struktur musikal 3 (tiga) pasangan talempong, yaitu *Jantan*, *Paningkah*, dan *Pangawinan* – dalam artian membentuk pola tiga. Struktur musikal itu merupakan cerminan dari konsep kebudayaan Minangkabau secara umum. Artinya, talempong *renjeang*

sebagai sistem musikal sinkron dengan konsep kebudayaan masyarakat yang mendukungnya. Sinkronisasi itu terkait dengan pola tiga, baik pada talempong *renjeang anam salabuhan* sebagai produk budaya, maupun pola tiga pada tataran konsep kebudayaan masyarakat Minangkabau secara umum. *Batalun* muncul sebagai bentuk pernyataan akhir dari capaian estetis dalam penyajian talempong *renjeang*, dan pada tataran kebudayaan maupun keagamaan, keharmonisan merupakan dampak dari terciptanya pola tiga sebagai akibat terjadi pertentangan atau dualisme ideologis dari dua kelompok yang berbeda pandangan dan keyakinan. Keharmonisan dibangun melalui proses dialektika dari dua sistem maupun ideologi yang bertentangan atau dari pola dua - oposisi biner. Proses dialektika memunculkan pihak ketiga sebagai penyeimbang, dan dalam kebudayaan Minangkabau disebut dengan konsep *tungku nan tigo sajarangan* - paradoks dalam damai. Konsep *tungku nan tigo sajarangan* menggambarkan hubungan interaksi yang membentuk satu kesatuan dan keseimbangan, baik secara musikal, sosial maupun keagamaan.

Temuan-temuan yang diperoleh dalam penelitian ini adalah:

1. Temuan konsep *jantan jo batino* atau *ujuang jo pangka* sebagai dasar pembentukan satu sistem musik talempong. Satu sistem musik talempong terdiri dari 6 (enam) tingkatan bunyi - frekuensi - yang



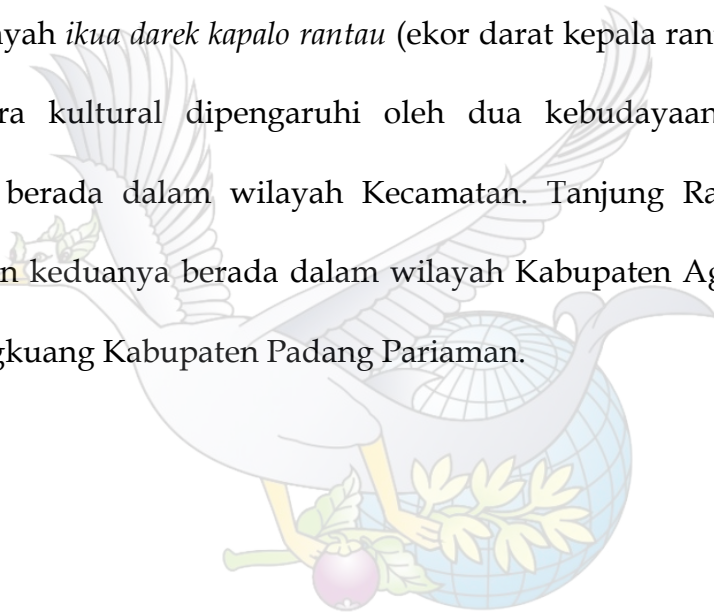
berbeda, dan membentuk 5 (lima) *Janjang* atau interval. Interval yang membentuk satu sistem musik talempong berada dalam jarak 721 s.d 880 *cent*.

2. Temuan konsep *pangawinan* yang diimplementasikan melalui metode *lipek duo* dan *dipatukakan* sebagai dasar filosofis pembentukan tiga pasangan talempong, yaitu talempong *Jantan* – T6 dan T1, talempong *Paningkah* – T5 dan T3, T4 dan T2 sebagai talempong *Pangawinan*.
3. Temuan pergeseran ambang batas toleransi pergeseran naik turunnya frekuensi bunyi talempong pada level 20 Hz – 10 Hz ke bawah dan 10 Hz ke atas.

## B. Saran

Konsep *batalun* dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*, seharusnya dipahami oleh para pemain talempong maupun masyarakat sebagai pemilik kebudayaan. Bagi kalangan akademis, konsep *batalun* dapat dijadikan rujukan bagi para dosen maupun mahasiswa dalam proses pembelajaran di Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang secara umum, dan Jurusan Karawitan khususnya. Sudah pada waktunya talempong *pacik* yang diciptakan berdasarkan konsep musik diatonis, digantikan oleh konsep talempong *renjeang anam salabuhan*.

Selain dari itu, disarankan agar dilakukan penelitian lanjut, yaitu: (1) tentang batu yang dijadikan masyarakat untuk musik ritual di Nagari Talang Maua Luhak 50 Koto dan masyarakatnya menyebut batu talempong; (2) berkaitan dengan kajian organologi tentang pembuatan talempong yang dapat memenuhi kualitas estetis; dan (3) kajian talempong yang berada dalam wilayah *ikua darek kapalo rantau* (ekor darat kepala rantau) atau daerah yang secara kultural dipengaruhi oleh dua kebudayaan. Daerah yang dimaksud berada dalam wilayah Kecamatan. Tanjung Raya, Kecamatan. Palembayan keduanya berada dalam wilayah Kabupaten Agam, Kec. 2 x 11 Anam Lingkuang Kabupaten Padang Pariaman.



## DAFTAR KEPUSTAKAAN

- Abdullah, Taufik, *Islam dan Masyarakat*. Jakarta: Pustaka Pirdaus, 1987.
- Adam, Boestanoel Arifin, "Talempong Musik Tradisional Minangkabau". *Laporan Penelitian*. ASKI Padangpanjang, 1986/1987.
- Adha, Yasril, "Pengaruh Sistem Diatonis Terhadap Perkembangan Talempong Di Minangkabau". *Tesis*. Yogyakarta: Ilmu-Ilmu Humaniora Universitas Gadjah Mada, 2005.
- Ahimsa-Putra, Heddy Sri (Ed.), *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press, 2000.
- , *Strukturalisme Levi-Strauss Mitos dan Karya Sastra*. Yogyakarta: Galang Press, 2001.
- Ali, Matius, *Estetika: Sebuah Pengantar Filsafat Keindahan Dari Yunani Kuno Sampai Zen Budhisme*. Tangerang: Sanggar Luxor, 2009.
- , *Estetika Pengantar Filsafat Seni*. Tangerang: Sanggar Luxor, 2011.
- Alma M., Hawkins, *Moving From Within: New Method For Dance Making*, terj. I Wayan Dibia. *Bergerak Menurut Kata Hati. Metode Baru Dalam Menciptakan Tari*. Jakarta: Ford Foundation dan MSPI, 2003.
- Anwar, Wajis, *Filsafat Estetika*. Yogyakarta: Penerbit Nur Cahya, 1980.
- Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1972.
- Bahar, Mahdi, *Musik Perunggu Nusantara Perkembangan Budayanya Di Minangkabau*. Bandung: Sunan Ambu STSI Press, 2011.
- Bagus, Lorens, *Kamus Filsafat*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1996.
- Bakker, Anton, *Kosmologi dan Ekologi: Filsafat Tentang Kosmos Sebagai Rumah Tangga Manusia*. Yogyakarta: Kanisius, 1995.

- Banoe, Pono, *Kamus Musik*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2003.
- Beardsley, Monroe C., "On The Creation of Art", dalam W.E. Kennick (ed) *Art And Philosophy: Readings in Aesthetics*, second edition. New York: St. Martin's Press, 1970.
- Benamou, Marc, *Rasa in Javanese Musical Aesthetics*. USA: UMI, 1998.
- Budisantoso, S. (1981/1982). "Kesenian dan Nilai-Nilai Budaya." *Dalam Analisis Kebudayaan*. Th II. No. 2, 24.
- Capra, Fritjof, *Jaring-Jaring Kehidupan Visi Baru Epistimologi dan Kehidupan*, terj. Saut Pasaribu. Yogyakarta: Fajar Pustaka Baru, 2003.
- , *The Tao of Fhysic: Mengungkap Kesejajaran Fisika Modern dan Mistisisme Timur*, trj. Aufia Ilhamal Havidz. Yogyakarta: Jalasutra, 2005.
- Cassirer, Ernst, *Manusia dan Kebudayaan; Sebuah Esei Tentang Manusia*. Jakarta: Gramedia, 1987.
- Dasilva, Fabio, *The Sociologi of Music*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1984.
- Dobbin, Christine, *Kebangkitan Islam Dalam Ekonomi Petani Yang Sedang Berubah*, terj. Lillian D Tedjasudana. Jakarta: Innis, 1992.
- Dharsono, (Soni Kartika), *Estetika*. Bandung: Rekayasa Sain, 2007.
- , *Budaya Nusantara Kajian Konsep Mandala dan Konsep Triloka terhadap Pohon Hayat pada Batik Klasik*. Bandung: Rekayasa Sains, 2007.
- , "Estetika Nusantara, Orientasi Terhadap Filsafat, Kebudayaan, Pandangan Masyarakat, dan Paradigma Seni." *Prosiding Seminar Nasional Estetika Nusantara*. Surakarta: Institut Seni Indonesia – ISI- Surakarta, 2010, halaman 4 s,d 35.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari, *What Is Philosophy Reinterpretasi Atas Filsafat, Sain dan Seni*, terj. Muh. Indra Purnama. Yogyakarta: Jalasuta, 2010.

- Djelantik, A.A.A., *Pengantar Dasar Ilmu Estetika Instrumental*. Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Denpasar, Bali, 1990.
- Eaton, Marcia Muelder, *Persolan-persoalan Dasar Estetika*, terj. Embun Kenyowati Ekosiwi. Jakarta: Penerbit Salemba Humanika, 2010.
- Ellfedt, Lois, *Pedoman Dasar Penata Tari*, terj. Salmurgianto, Jakarta: Dewan Kesenian Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta, 1977.
- Fiske, John, *Memahami Budaya Populer*, terj. Asma Bey Mahyudin. Yogyakarta: Jalsutra, 2011.
- Fulzi, Nadia, "Estetika Musikal Talempong Lagu Dendang Di Nagari Limbanang Kabupaten Lima Puluh Kota Sumatera Barat. *Tesis*: ISI Padangpanjang, 2011.
- Fraser, Fraserfer Anne, "*Packaging Ethnicity: State Institutions, Cultural Entrepreneurs, and The Profesionalization of Minangkabau Music in Indonesia*". *Disertasi Doktor* pada University of Illinois at Urban-Champaign, 2007.
- Giddens, Anthony, *The Constitution Of Society: Teori Strukturasi Untuk Analisis Sosial*, terj. Adi Loka Sujono. Yogyakarta: Penerbit Pedati, 2011.
- Gibb, H.A.R. *Aliran-aliran Modern Dalam Islam*, terj. Machum Husein. Jakarta: Raja Graafindo, 1995.
- Hajizar, "Menguak Konsep Musikal Tiga Jenis Talempong Yang Langka Di Luhak 50 Koto". *Jurnal Penelitian*. Vol. 4. No. 2. STSI Padangpanjang, 2004. Hal 12 s.d 15.
- Hanefi, dkk, *Talempong Minangkabau Bahan Ajar Musik dan Tari*. Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia (P4ST UPI), 2004.
- Hardjana, Suka *Estetika Musik*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1983.

- Harton, Paul B dan Chester L. Hun, *Sosiologi*, Jilid 1. Terj. Aminuddin Ram dan Tita Sobari. Jakarta: Erlangga, 1989.
- Hastanto, Sri, *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press, 2009.
- , *Kajian Musik Nusantara - 2*. Surakarta: ISI Press, 2012.
- , Ngeng & Reng: *Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa Dan Gong Kebyar Bali*. Surakarta: ISI Press, 2012.
- Hartoko, Dick, *Manusia dan Seni*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1991.
- Haryono, Timbul, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni*. Surakarta: Isi Press Solo, 2008.
- , "Peran Masyarakat Intelektual dalam Penyelamatan dan Pelestarian Warisan Budaya Lokal". Pidato Dies Natalis Ke-63. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada, 2009.
- , *Logam dan Peradaban Manusia*. Yogyakarta: Philosophy Press, 2011.
- Hauser, Arnold, *The Sociology of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- Hawkins, Alma M. *Moving From Within: New Method For Dance Making*, terj. I Wayan Dibia. *Bergerak Menurut Kata Hati. Metode Baru Daam menciptakan Tari*. Jakarata: Ford Foundation dan MSPI, 2003.
- Jazuli, M, *Sosiologi Seni: Pengantar dan Model Studi Seni*. Edisi 2. Yogyakarta: Graha Ilmu, 2014.
- Ihromi, T.O., *Pokok-pokok Antropologi Budaya*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia. 2009.
- Kato, Tsuyoshi, *Adat Minangkabau dan Merantau dalam Perspektif Sejarah*, Trj. Gusti Asnan dan Akiko Iwata. Jakarta: Balai Pustaka, 2005.



Kaplan, David dan Menner, *Teori Budaya*, terj. Landung Simatupang. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 1999.

Kayam, Umar, 1990. *Transformasi Budaya Kita dalam Menerawang Masa depan Ilmu Pengetahuan, Teknologi dan Seni Indonesia*. Penrbit ITB.

Keraf, Gorys, *Eskposisi dan Deskripsi*. Jakarta: Nusa Indah, 1981.

Kodijah, Latifah, *Istilah-istilah Musik*. Jakarta: PT. Djambatan, 1986.

Koentjaraningrat, *Manusia dan Kebudayaan I Indonesia*. Cetakan ke-20. Jakarta: Jambatan, 2004.

Kuntowijoyo, *Budaya dan Masyarakat*. Yogyakarta: P.T. Tiara Wacana, 1987.

Leman, Oliver, *Estetika Islam*, terj. Irfan Abubakar. Bandung: Penerbit Mizan, 2005.

Mansoer, M.D., dkk, *Sejarah Minangkabau*. Djakarta: Bratara, 1970.

Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*. Chicago: University Illinois Press, 1964.

Merton, Robert K. George Ritzer – Douglas J. Goodman, *Teori Sosiologi Modern*, edisi keenam, terj. Alimandan. Jakarta: Kencana, 2004.

Miles, Matthew B dan A. Michael Huberman, *Analisis Data Kualitatif*, terj. Tjetjep Rohendi Rohidi. Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia, 1992.

Moleong, Lexy J., *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya, 1995.

Muchtar, Asril, "Talempong Goyang: Musik Tradisi Bernuansa Pop." dalam Y. Sumandiyo Hadi, et al., ed. *Renenggaring: Pak Bandem yang Ngebyar*. ISI Yogyakarta, 2005, halaman 26 s.d 32.

-----, "Dilematika Perkembangan Ansambel Talempong Minangkabau". Makalah disajikan pada *World Music Seminar* di

Jurusan Etnomusikologi. Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, 31 Maret 2012, halaman 1 s.d 21.

Mulyana, Deddy, *Ilmu Komunikasi: Suatu Pengantar*. Bandung: Remaja Rosdakarya, 2005.

Naim, Mochtar, "Minangkabau dalam Dialektika Kebudayaan Nusantara." *Dalam Analisis Kebudayaan*, Th II. No. 2 (1981/1982), halaman 87 s.d 93.

Nettl, Bruno, *Teori dan Metode Dalam Etnomusikologi*, terj. Nathalian H.P.D. Putra. Jayapura Center of Musik, 2012.

Navis, Ali Akbar, *Alam Berkembang Jadi Guru Adat dan Kebudayaan Minangkabau*. Jakarta: Temprin, 1984.

Noer, Deliar, *Gerakan Modern Islam Di Indonesia*. Jakarta: LP3ES, 1996.

Nursyirwan, "Varian Teknik Penalaan Talempong Logam Di Minangkabau". *Disertasi*. Yogyakarta: Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, 2011.

Peursen, Van, *Strategi Kebudayaan*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1976.

Piliang, Yasraf Amir, *Dunia Yang Dilipat: Tamasya Melampaui Batas-Batas Kebudayaan*. Bandung: Jalasutra, 2004.

-----, "Penguatan Seni Pertunjukan Tradisi dalam Era Merkantilisme Budaya". Dalam *Seni Pertunjukan Indonesia: Menimbang Pendekatan Emik Nusantara*. Diterbitkan atas Kerja Sama The Ford Foundation & Program Pendidikan Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2005.

-----, *Bayang-Bayang Tuhan Agama dan Imajinasi*. Jakarta Selatan: Penerbit Mizan, 2010.

Poewadarminta, W.J.S., *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pusataka, 1984.

- Pramono, Kartini, *Horizon Estetika*. Yogyakarta: Kahfi Offset Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada, 2009.
- Prier Sj, Karl-Edmund, *Kamus Musik*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 2009.
- Ratna, Nyoman Kuta, *Estetika Sastra dan Budaya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007.
- Ritzer, George – Douglas J. Goodman, *Teori Sosiologi Modern*, terj. Alimandan. Jakarta: Prenada Media Group, 2008.
- Rohidi, Tjetjep Rohendi, *Analisis Data Kualitatif* (terjemah: Qualitative Data Analysis: Matthew B. Miles and A. Michael Huberman). Jakarta: Universitas Indonesia Press, 1992.
- Rochman, Fatchur, *Kisah-Kisah Nyata dalam Al-Qur'an*. Surabaya: Apolo, 1995.
- Rocke, Alan J. ed., *Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite*. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2009.
- Sachri, Agus, *Estetika, Makna, Simbol dan Daya*. Bandung: Penerbit ITB, 2003.
- Said, Usman, *Pengantar Ilmu Tasauf*. Medan: Proyek Pembinaan Perguruan Tinggi Agama IAIN Sumatera Utara, 1981.
- Santosa, *Komunikasi Seni Aplikasi Dalam Pertunjukan Gamelan*. Surakarta: ISI Press, 2011.
- Sacks, Oliver, *Musikofilia: Kisah-kisah Tentang Musik dan Otak*, terj. B. Sendar Tanuwidjaja. Jakarta: PT. Indeks, 2013.
- Sedyawati, Edy, *Perkembangan Seni Pertunjukan Indonesia*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.
- , *Budaya Indonesia Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah*. Jakarta: Raja Grafindo Persada, 2007.
- , *Etnoart: Fenomenologi Seni Untuk Indiginasi, Seni Dan Ilmu*". dalam Waridi (eds.), *Seni Pertunjukan Indonesia: Menimbang Pendekatan Emik Nusantara*. Surakarta: Program Pendidikan Pascasarjana (ISI) Surakarta, 2005, 103.

- Simatupang, Lono, *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni Budaya*. Yogyakarta: Jalasutra, 2013.
- Simuh, *Sufisme Jawa; Transformasi Tasauf Islam ke Mistik Jawa*. Yogyakarta: Yayasan Benteng Budaya, 1995.
- Soedarso. Sp *Tinjauan Seni: Sebuah Pengantar Untuk Apresiasi Seni*. Yogyakarta: Suku Dayar Sana, 1990.
- Sugono, Dendy dkk, *Kamus Bahasa Indonesia*. Jakarta: Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional, 2008.
- Sumardjo, Jakob, *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB, 2000.
- , *Estetika Paradoks*. Bandung: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Press, 2006.
- , *Estetika Paradoks*. STSI Bandung: Penerbit Sunan Ambu Press, 2010.
- Sumarsam, *Hayatan Gamelan, Kedalaman Lagu, Teori dan Perspektif*, Surakarta: STSI Press, 2002.
- Suryadi, "Dialektika Adat Dan Agama Dalam Sastra Lisan Minangkabau", dalam *Horison Majalah Sastra dan Budaya*, No. 12/1995 - 4/1996/XXX-21-27.
- Susantina, Sukatmi, *Nada-Nada Radikal: Perbincangan Para Filsuf Tentang Musik*. Jogjakarta: Panta Rhei Books, 2004.
- Sutiyono, *Fenomenologi Seni: Meneropong Fenomena Sosial dalam Kesenian I*. Yogyakarta: Insan Persada, 2011.
- Sutopo, HB, *Metode Penelitian Kualitatif*. Surakarta: Sebelas Maret University Press, 2002.
- Sutrisno Sj, Fx. Muji, *Estetika Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1993.

- Suparno, T. Slamet, *Seni Sebagai Produk Masyarakat Ataukah masyarakat Sebagai Produk Seni*. Pidato Pengukuhan Guru Besar Bidang Ilmu Sosiologi Seni. Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, 2008.
- Suyono, Haryono, *Kamus Antropologi*. Jakarta: Akademika Presindo, 1995.
- Syeilendra, "Musik Talempong: Fungsinya Pada Industri Pariwisata di Kotamadya Padang Sumatera Barat". *Tesis*. Yogyakarta: Ilmu-Ilmu Humaniora Universitas Gadjah Mada, 1997.
- Sztompka, Piotr, *Sosiologi Perubahan Sosial*, terj. Alimandan. Jakarta: Prenada Media Group, 2008.
- Thaip H. St. Pamoentjak, *Kamus Bahasa Minangkabau-Bahasa Melajoe-Riau*. Batavia: Departemen Van Onderwijs En Eeredienst, 1935.
- The Liang Gie, *Filsafat Seni*. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna, 1996.
- , *Garis Estetik -Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Penerbit Super Sukses, 1983.
- , *Filsafat Keindahan*. Edisi Pertama. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna, 1997.
- Umar, Sahman, *Estetika: Telaah Sistemik dan Historik*. Semarang: IKIP Press, 1993.
- Usman, Ibenzani, "Seni Ukir Tradisional Pada Rumah Adat Minangkabau: Teknik Pola dan Fungsinya". *Disertasi*. Institut Teknologi Bandung, 1985.
- Weber, Max. "Teori Tindakan", dalam *Tujuh Teori Sosial, Sketsa, Penilaian, dan Perbandingan*. Tom Campbell (ed.), terj. F. Budi Hardiman. Yogyakarta: Kanisius, 1994.
- Zubir, Zaiyardam, *Budaya Konflik dan Jaringan Kekerasan*. Yogyakarta: Insist Press, 2010.

## REKAMAN PENYAJIAN TALEMPONG

Kelompok Ateh Guguak terdiri dari (I) *Gua* Indang, (II) *Gua* Cak Dindin, (III) *Gua* Pariyangan, direkam pada tanggal 22-10-2013.

Kelompok Guguak Pariyangan tiga buah *Gua*, yaitu: (IV) *Gua* Cancang Cubadak, (V) *Gua* Gulai Rabuang Tatunggang, dan (VI) *Gua* Rantak Kudo, direkam pada tanggal 13-08-2014.

Kelompok Bungo Tanjuang dan Tuah Sakato terdiri dari (VII) *Guguah* Siamang Tagagau, (VIII) *Guguah* Sibigau Malereang Bukik dan (IX) *Guguah* Talipuak Layua - Versi Luhak Agam direkam pada tanggal 12-08-2014.

Kelompok Bungo Satangkai dengan lima buah *Guguah*, yaitu: (X) *Guguah* Talipuak Layua -versi Luhak 50 Koto, (XI) *Guguah* Malin Kailia -versi Bungo Satangkai, (XII) *Guguah* Pandakian Tombak, (XIII) *Guguah* Puti Bunsu direkam pada tanggal 22-08-2014.

Kelompok Jorong Tigo Balai terdiri dari dua buah *Gugauh*, yaitu: (XIV) *Guguah* Malin Kailia -versi Jorong Tigo Balai dan (XV) *Guguah* Tak Tuntun direkam pada tanggal 22-11-2013.

Kelompok Kaum Akademisi dengan empat lagu, yaitu: (XVI) *Lagu* Cak Dindin, (XVII) *Lagu* Tigo Duo, (XVIII) *Lagu* Parambahan, dan (XIX) *Lagu* Tupai Bagaluik direkam tahun 2013.

Talempong *kreasi* pertama, (XX) lagu Andam Oi direkam ulang dan dimainkan oleh dosen dan mahasiswa Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang, direkam pada tahun 2013.

Talempong *goyang*, direkam dalam upacara perkawinan di Luhak 50 Koto pada tahun 2013.

Talempong lagu dendang, direkam dalam kegiatan penelitian di Luhak 50 Koto, dan juga dokumen rekaman yang diperoleh dari hasil penelitian Hanefi dkk tahun 2004.



## DAFTAR NARASUMBER

- Asril, 53 th, Can. Doktor, Peneliti, Pengamat seni, Pengajar Program Seni Karawitan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang, wawancara, 26-01-2014, 2014.
- Bahar St. Rajo Endah, 68, wiraswasta; pemain talempong Guguak Pariyangan Nagari Pariyangan Luhak Tanah Data, wawancara, 2012-13.
- Dt. Angguang, 84 th (almarhum), wiraswasta, *tuo* talempong kelompok Tigo Balai Nagari Lubuak Tingkok Luhak 50 Koto, wawancara, 2013-14.
- Dt. Mangkuto Saripado, 68 th, wiraswasta, pengrajin talempong Nagari Sungai Pua Luhak Agam, wawancara, 2013.
- Dt. Sampono, 61 th, wiraswasta; *tuo* talempong kelompok Ateh Guguak Nagari Pitalah Bungo Tanjuang Luhak Tanah Data, wawancara, 2012-13-14.
- Elizar, 52 tahun, Magister Seni, Pengkarya seni, Pengajar Program Seni Karawitan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang, wawancara, 2013.
- Firman, 65 th, wiraswasta, *tuo* talempong kelompok Tigo Balai Nagari Lubuak Tingkok Luhak 50 Koto, wawancara, 2013-14.
- Gindo Putiah, 48 th, Ahli Madia, Pengkarya, Pengamat seni, alumni Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Padangpanjang, wawancara, 2014.
- Hajizar, 56 th, Magister Seni, Pengamat seni, Pengajar Program Seni Karawitan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang, wawancara, 2012-13-14.
- H. Anas, 72 th, wiraswasta, pengrajin talempong Nagari Sungai Pua Luhak Agam, wawancara, 2013.

- Imam Sinaro Nan Panjang, 84 th, wiraswasta, *tuo* talempong kelompok Bungo Tanjuang Nagari Matua Mudiak Luhak Agam, wawancara, 2012-13.
- Jamaan Malin Panjang, 74 th, wiraswasta; *tuo* talempong kelompok Guguak Pariyangan Nagari Pariyangan Luhak Tanah Data, wawancara 2012-13.
- Jufri, 53 th, Magister Seni, Pengkarya, Pengamat seni, Pengajar Program Studi Seni Karawitan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang, wawancara, 2012-13-14.
- Menan Andi, 42 th, Sek. Wali Nagari, pemain talempong kelompok Bungo Tanjuang Nagari Matua Mudiak Luhak Agam, wawancara, 2013.
- Menan Awi, 64 th, wiraswasta, pemain talempong kelompok Bungo Tanjuang Nagari Matua Mudiak Luhak Agam, 2013.
- Nasrul, 65 th, wiraswasta, pemain talempong kelompok Tigo Balai Nagari Lubuak Tingkok Luhak 50 Koto, wawancara, 2013.
- Sidi Bunsu, 42 th, *tuo* talempong Guguak Pariyangan Nagari Pariyangan Luhak Tanah Data, wawancara 2012-13-14.
- St. Rajo Intan, 42 th, wiraswasta, *tuo* talempong kelompok Tuah Sakato Nagari Matua Mudiak Luhak Agam, wawancara, 2013-14.
- Syahril, 75 th, wiraswasta, *tuo* talempong kelompok Bungo Satangkai Nagari Lubuak Batingkok Luhak 50 Koto, wawancara, 2013-14.
- Tayalis, 72 th, wiraswasta, *tuo* talempong kelompok Bungo Satangkai Nagari Lubuak Batingkok Luhak 50 Koto, wawancara, 2013-14.
- Yani,, 80 th, wiraswasta, *tuo* talempong kelompok Bungo Satangkai Nagari Lubuak Batingkok Luhak 50 Koto, wawancara, 2012-13.
- Nasrul, 58 th, wiraswasta, pemain talempong kelompok Bungo Satangkai Nagari Lubuak Batingkok Luhak 50 Koto, wawancara, 2013-14.

## GLOSARIUM

*Aia batamu*: aliran air yang bersumber dari dua mata air berbeda.

*Anjuang*: bagian lantai yang ditinggikan posisinya dari lantai dasar, dan terletak ada kedua sisi rumah gadang atau balai adat. *Anjuang* digunakan sebagai tempat duduk penghulu-pengulu dengan status yang lebih tinggi pada *kalarasan koto piliang*.

*Amak*: sebutan ibu dalam sistem matrilineal di Minangkabau.

*Baduang* atau *pakak*: kesan bunyi yang tidak lagi menghasilkan *rono* (warna) bunyi talempong.

*Bagaluik*: kesan musikal yang dapat dirasakan ketika munculnya *galuik* dalam penyajian talempong.

*Bajanjang naiak*: analogi urutan bunyi talempong dari bunyi rendah ke bunyi tinggi.

*Basaua*: berhubungan dengan persoalan teknik musikal penyajian talempong *renjeang anam salabuhan* dalam membentuk melodi lagu.

*Batagak gadang*: sebutan untuk upacara – prosesi – pengangkatan penghulu (*datuak*) di Luhak Nan Tigo Minangkabau.

*Batalun*: ungkapan rasa menyenangkan, ketika kesan *bagaluik* muncul dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*.

*Batu talempong*: lempengan batu yang disusun berjejer sesuai dengan tingkatan bunyi rendah sampai bunyi yang tinggi.

*Bataggo turun*: analogi sebutan urutan bunyi talempong dari bunyi tinggi ke nada rendah.

*Biteh*: semacam birama dalam istilah musik diatonis

*Bodi Caniago*: salah satu dari dua tradisi politik-hukum di Minangkabau, yang bersifat kerakyatan.

*Bukik Marapalam*: sebuah tempat – perbukitan – yang terletak di Luhak Tanah Data. Di bukit itu diadakan perdamaian antara “kaum adat” dan “kaum agama”, dan perjanjian perdamaian itu lebih dikenal dengan Piagam Bikik Marapalam. Dari perjanjian Bukik Marapalam tersebut kemudian melahirkan sebuah deklarasi yang kemudian disebut dengan *adaik basandi syarak-syarak bansadi kitabullah* (adat bersendi syarak – agama – dan syarak bersendi kitabullah) – Al-Qur’an.

*Bunyi pokok*: bunyi enam buah talempong.

*Bunyi pangka*: bunyi yang tinggi setiap pasangan talempong.

*Cangkia cor*: bejana terbuat dari besi - diberi tangkai, digunakan untuk menimba cairan logam panas dari *koi* – periuk, untuk proses pencoran.

*Cupak*: takaran (ukuran) yang digunakan para pedagang dalam jual beli beras.

*Dancıang* atau *dancıang*: bunyi atas atau bunyi ikutan setelah talempong dipukul.

*Danyuik*: cepat lambatnya pukulan yang konstan dalam hitungan permenit.

*Dendang*: jenis musik vokal khas Minangkabau.

*Disauak*: proses kerja menimba logam panas dari periuk peleburan.

*Galuik*: variasi musikal yang dilakukan pemain talempong *Pangawinan*.

*Gua/gua, Guguah/guguh, Tokok/tokok*: (1) sebutan untuk nama lagu talempong (Gamelan: Gending); (2) sama dengan ritme

*Janjang/janjang*: (1) jarak antara dua bunyi tingkatan talempong, yaitu: T1 dan T2, T2 dan T3, T3 dan T4, T4 dan T5, T5 dan T6 dalam satu sistem musik talempong; (2) jarak antara dua bunyi

berdasarkan pasangan talempong, yaitu: T1 dengan T6, T3 dengan T5 dan T2 dengan T4.

*Jorong*: bagian dari sistem pemerintahan nagari di Minangkabau.

*Labuhan*: seperangkat alat musik talempong.

*Lareh*: (1) istilah untuk dua tradisi politik-hukum di Minangkabau, yaitu Bodi Caniago dan Koto Piliang; (2) unit administratif ciptaan Belanda, di atas Nagari dan di bawah *afdeling*.

*Kamanakan*: menurut sistem matrilineal, yaitu anak dari saudara perempuan dan anak dari saudara-saudara dari pihak ibu.

*Koto Piliang*: salah satu dari dua tradisi politik-hukum di Minangkabau, khususnya dikaitkan dengan keluarga raja dan perdagangan emas.

*Kulah*: bak air dengan ukuran 1 x 1.5 meter yang digunakan untuk proses pendinginan cetakan talempong yang sudah *dituang* (dicor).

*Limau/asam kapeh*: jeruk nipis.

*Luhak Nan Tigo*: tiga daerah utama pusat kebudayaan Minangkabau, yaitu Luhak Tanah Data, Luhak Agam dan Luhak 50 Koto. Pada saat ini ketiga luhak identik dengan kabupaten, yaitu: Kab. Tanah Datar, Kab. Agam dan Kab. 50 Kota.

*Mahia*: tingkat kemampuan musikal atau kualitas musikal pemain dalam menyajikan talempong *renjeang anam salabuhan*.

*Mamak*: sebutan untuk saudara laki-laki dari amak/ibu.

*Mangkoan bunyi*: sistem pelarasan talempong *renjeang anam salabuhan*.

*Malacak batang*: kesan musikal dalam penyajian talempong yang belum dirasakan *batalun*.

*Malayang*: rasa musikal yang digunakan para *tuo* talempong ketika mereka menciptakan sistem musik talempong.

*Nagari*: unit dasar dari pemukiman di Minangkabau yang terbentuk dari taratak, dusun, koto; koto menjadi nagari. Pada saat ini, nagari menjadi unit pemerintahan terendah di Sumatera Barat.

*Randai*: jenis teater rakyat Minangkabau.

*Raso jo pareso*: hubungan timbal balik antara rasa dan pemikiran

*Sadah*: jenis kapur yang terbuat dari kulit kerang dan digunakan untuk meredam suara *sipongang* talempong.

*Sako*: berupa kekayaan non material milik suku atau kaum, berupa gelar pusaka yang diwarisi secara turun-temurun untuk dipakaikan dalam struktur kepemimpinan pada suku atau kaum di Minangkabau. Gelar pusaka itu biasanya teridiri dari Penghulu (Datuak), Imam, dan Khatib yang dibelakang gelar itu ditambah nama dari sebutan suku berdasarkan *sako* masing-masing.

*Sasaran*: (1) adalah suatu tempat terbuka yang tanahnya sudah diratakan. (2) *sasaran* adalah target atau tempat bermain, arena atau tempat berlangsungnya aktivitas berkesenian yang terdapat di setiap nagari atau jorong, bahkan pada waktu dulu setiap suku mempunyai *sasaran*.

*Sipongang*: bunyi gaung setelah talempong dipukul.

*Saputaran*: sama dengan satu siklus dalam istilah musik diatonis.

*Suku*: penyebutan identitas kelompok matrilineal.

*Syeikh*: guru kepala pada salah satu pusat penelaahan agama Islam yang besar.



*Talempong*: jenis alat musik tradisional Minangkabau yang terbuat dari campuran logam.

*Talempong Kato*: analogi perdebatan mencari kesepahaman yang diibaratkan dengan permainan talempong.

*Talempong renjeang*: seperangkat alat musik talempong yang dimainkan dalam posisi ditenteng – *direnjeang*.

*Tempong Jantan*: sebutan untuk pasangan talempong T6 dengan T1.

*Talempong Paningkah*: sebutan untuk pasangan talempong T5 dan T3.

*Talempong Pangawinan*: sebutan untuk pasangan talempong T4 dan T2.

*Tarekat*: sekte keagamaan yang anggotanya mengikuti *tariqah* dengan konotasi mistik.

*Tariqah*: jalan, cara, 'jalan' khusus kepada Tuhan diikuti oleh para anggota dari suatu persaudaraan Islam.

*Tasauf*: pengabdian pada kehidupan mistik; menjadi sufi.

*Tuo talempong*: sama dengan empu pada Gamelan Jawa.

*Ujuang jo pangka*: patokan yang jadi pedoman mengidentifikasi bunyi talempong yang paling tinggi dan paling bawah - T6 dan T1.

*Pangguguah, panggua, dan panokok*: sebutan yang digunakan untuk pemukul talempong di Luhak Nan Tigo.

*Parak urang*: sebuah ungkapan yang dapat diartikan memasuki wilayah orang lain.

*Pitunang*: keindahan bunyi talempong yang memiliki kekuatan magis.

*Pusako*: benda yang juga dapat diwariskan sesuai dengan sifatnya. *Pusako* yang melekat pada *sako* diwariskan dari *mamak* kepada

kemenakan, terutama pada kemenakan laki-laki yang ditunjuk untuk menggantikan kepemimpinan dalam suku atau kaum di Minangkabau. *Pusako* berorientasi pada wujud benda berupa pakaian kebesaran, seperti baju dan celana dengan segala pernik-perniknya, *saluak*, keris dan tongkat. Pusako yang tidak melekat pada *sako* dapat dibagi dua, yaitu *pusako tinggi* dan *pusako randah* (pusaka rendah). *Pusako tinggi* adalah harta warisan milik kaum yang dapat diwarisi oleh *kamanakan* dari kaum yang bersangkutan. *Pusako randah* adalah harta pencaharian dari suami-istri dan dapat diwariskan kepada anak-anak mereka.



## Lampiran 1.

### PROSEDUR DAN TATA CARA MANYADAH TALEMPONG

Talempong perlu disadahi apa bila ditemui beberapa faktor, di antaranya adalah bunyi talempong: (1) *baduang*; (2) *danciang* atau *dangiang*<sup>96</sup>. Pertama, *baduang* (pakak) atau talempong tidak lagi mengeluarkan bunyi seperti karakter bunyi talempong bila dipukul. Kedua *danciang* atau *dangiang* yaitu bila dipukul, talempong akan menghasilkan bunyi yang panjang. *Manyadahi talempong* dilakukan pada hari dan waktu tertentu, yaitu pada *malam kamih-patang jumaik* (malam Kamis-patang Jum'at). Berdasarkan kepercayaan masyarakat bahwa pada malam hari itu rahmat diturunkan Allah dari langit.

Syarat-syarat atau ramuan yang diperlukan untuk menyadahi talempong adalah (1) *limau/asam kapeh* atau jeruk nipis (2) *aia batamu*, yaitu air yang bersumber dari dua mata air yang berbeda, bertemu pada suatu tempat dan menjadi satu; (3) *aia malam patang kamih* yaitu air yang bersumber dari mata air dan diambil pada waktu patang Kamis, dan: (4) *sadah*, adalah jenis kapur yang dibuat dari jenis kerang, biasa disebut juga *sadah makan* - lazim digunakan untuk makan sirih.

---

<sup>96</sup> *Danciang* atau *dangiang* sama dengan dengung atau bunyi ikutan yang menyertai bunyi utama setelah talempong dipukul.

Prosedur menyadahi talempong dilakukan dengan metode, yaitu: (1) beruduk; (2) membaca mantra; (3) mencampur *aia bartamu* + *aia patang* Kamih + *limau/asam saik tujuhah*; (4) mengaduk *sadah* dengan air yang sudah dicampur (5) pengambilan talempong untuk *disadahi*; (6) mencek bunyi talempong; dan (7) *malimaui*. Pertama, beruduk dilakukan untuk mensucikan diri, karena pada hakikatnya *manyadahi* talempong dianggap pekerjaan suci dan mulia yang 'sanatnya' dimintakan kepada Allah Yang Maha Kuasa, agar talempong menghasilkan suara yang berkualitas. Suara yang berkualitas atau baik itu merujuk kepada mukzizat para nabi - kalau berupa suara ke Nabi Daud.<sup>97</sup>

Kedua, membacakan mantra pada ramuan yang sudah dipersiapkan dimulai dengan: (1) *istiqfar* 3 kali; (2) membaca dua kalimasyahadad sebanyak 3 kali; (3) membaca surat Al-Fatihah dan; (4) membaca Alhamdulillahirabil'amin.

---

<sup>97</sup> Nabi Daud diberikan Mu'jizat oleh Allah, mempunyai suara yang merdu dan enak didengar baik manusia, jin, burung-burung, gunung, angin serta daun-daun, mereka senang mendengarkan suara Nabi Daud. Setiap nabi mempunyai mukzizat (kemampuan yang luar biasa) sebagai tanda kenabian, kalau berupa wajah ke Nabi Yusuf, bilamana berupa rajah ke Nabi Sulaiman, dan berupa nur ke Nabi Muhammad (Rochman, 1995: 219).

***Bismillahirrahmanirrahim***

*Ya Daut terlalu lalai ( ya Daut terlalu lalai)  
Tujuah lapih pitalo langik (tujuh lapis pitala langit)  
Tujuah lapih pitalo bumi (tujuh lapis pitala bumi)  
Mangko tabuak mangko lanteh (maka tembus maka lantas)  
Kanai bunyi talempong ku (kena bunyi talempong aku)  
Pakai pitnang Nabi Daud (pakai pitunang Nabi Daud)  
Allahiwalssallam (Allahiwasallam)  
Buruang tabang tatagun-tagun (burung terbang tertegun-tegun)  
Aia ilia tahanti-hanti (air ilir terhenti-henti)  
Mandanga bunyi talempong ku (mendengar bunyi talempong aku)  
Pakai pitnang Nabi Daud (pakai pitunang Nabi Daud)  
Allaihiwassallam (Allaihiwassallam)  
Tasengeang maik dalam kubua (tersengeng mayat dalam kubur)  
Mandanga talempong ku (mendengar talempong aku)  
Sadangkan anak bidodari dalam sarugo (sedangkan anak bidadari dalam surge)  
Lagi terlatik, lagi tertukik, lagi terlansik (lagi terlatik, lagi tertukik, lagi terlansik)  
Mandanga bunyi talempong ku (mendengar bunyi talempong aku)  
Kununlah mantagi sidang anak manusia (kononlah mentagi siding anak manusia)  
Ndak karindu mandanga bunyi talempong ku (tidak kerindu mendengar bunyi talempong aku)  
Pakai pitunang Nabi Daud (pakai pitunang Nabi Daud)  
Kabua barakaik Laillahailallah (makbul berkat Laillahailallah)*

Ketiga, mencampur *aia batamu + aia patang Kamih + limau/asam saik tujuh* dalam satu bejana atau mangkok. Campuran air dan asam itu digunakan untuk mencapur atau melarutkan *sadah* dan *melimaui* talempong yang sudah selesai *disadahi*. Keempat, mengaduk *sadah* dengan air yang sudah dicampur sampai kekentalan tertentu di tempat atau wadah yang telah dipersiapkan sebelumnya. Selanjutnya, secara bertahap masing-masing talempong mulai *disadahi* pada bagian permukaan dalam talempong.

Kelima, pengambilan talempong untuk *disadahi*<sup>98</sup>. Talempong yang sudah kering - setelah *disadahi*, kemudian *direnjeang* (ditenteng) dan dipukul satu persatu untuk didengarkan bunyinya. Berdasarkan bunyi yang dihasilkan, akan menentukan bagian mana saja yang akan *disadahi* dan bagaimana pola *manyadahi* talempong. Keenam, mencek bunyi dilakukan setelah semua talempong selesai *disadahi*. Masing-masing talempong kembali ditenteng satu persatu dan dipukul untuk didengar bunyinya. Hal tersebut dilakukan untuk mengetahui, apakah *danciang* atau *dangiang* masih kedengaran. Apabila masih ada talempong yang kualitas bunyinya belum seperti diharapkan, biasanya talempong yang bersangkutan akan *disadahi* kembali sampai bunyi yang dihasilkannya benar-benar baik dan sudah dianggap pas menurut orang yang *manyadahi* talempong. Artinya kroscek dilakukan untuk mendapatkan kualitas bunyi yang diinginkan, seperti dua indikator yang sudah dikatakan pada bagian sebelumnya. Ketujuh, melimaui atau 'membasahi' talempong sebagai bentuk finising dari suatu pekerjaan, dan selanjutnya talempong sudah siap untuk dibunyikan.

Berdasarkan uraian yang terkait dengan *manyadahi* talempong dapat disimpulkan bahwa tujuan dari menyadahi talempong adalah untuk menjaga kestabilan bunyi talempong sesuai dengan kualitas bunyi yang diharapkan.

---

<sup>98</sup> Sebelum *disadahi* *talempong* dikosongan dari bekas *sadah* yang sudah menempel sebelumnya dan dibersihkan dengan air biasa dan kemudian dilap untuk dikeringkan.



Di samping itu, *manyadahi* talempong juga mengandung unsur kepercayaan agar bunyi talempong mampu memikat hati orang yang mendengarkannya - mereka menyebutnya *malakekan pitunang* (memberikan pitunang) talempong atau kekuatan magi pada talempong. Menurut pengakuan informan dan masyarakat memberikan kesaksian bahwa talempong yang sudah *disadahi* dan dilimaui - diberi *pitunang*, akan tinggal dalam hati dan ingatan orang yang mendengarnya, walaupun talempong tersebut tidak lagi dibunyikan (Dt. Sampono, wawancara, 29-10-2012). Fenomena itu dapat dikatakan sebagai pengalaman estetis dari sebuah objek yang memancarkan nilai estetis. The Liang Gie mengatakan bahwa nilai estetis adalah kemampuan dari suatu objek yang dapat menimbulkan pengalaman estetis pada orang yang mengamati atau mendengarkan benda itu (Gie, 1983: 51).

## Lampiran 2.

### PROSES PEMBUATAN TALEMPONG

Pertama, pembuatan talempong lilin berasal dari contoh talempong yang sengaja disiapkan untuk dijadikan contoh dalam pembuatan talempong. Talempong yang dijadikan model dipotong menjadi dua bagian, yaitu bagian atas dan bawah. Bagian atas meliputi *momong* dan permukaan dan bagian bawah adalah badan atau ruang resonator. Masing-masing bagian talempong yang sudah dipisahkan, diberi tangkai di tengahnya. Ini dilakukan untuk mempermudah proses pelilinan.

Lilin dipanaskan dalam kualiti atau bejana yang diletakkan di atas tungku pemanasan. Setelah lilin mencair, secara bergantian masing-masing bagian potongan talempong dicelupkan ke dalam cairan lilin yang telah dipanaskan. Celupan dilakukan beberapa kali sesuai dengan ketebalan talempong yang akan dibuat. Setelah mendapat ketebalan yang dirasa cukup, celupan lilin direndam ke dalam air untuk mempercepat proses pendinginan, selengkapnya lihat gambar 36 s.d 37 pada halaman berikut.



**Gambar 36.** Pembuatan talempong lilin bagian atas (Foto: Dok. Andar 2012)



**Gambar 37.** Pemisahan talempong setelah dicelupkan pada cairan lilin (Foto: Dok. Andar 2012)

Prototipe talempong lilin yang masih terpisah, kemudian disatukan hingga menyerupai talempong. Proses pelilinan talempong tidak jauh beda dengan proses pembuatan bejana perunggu seperti dikatakan Kempers dalam Timbul Haryono bahwa ketebalan lapisan lilin disesuaikan dengan ketebalan dinding yang diinginkan (Haryono, 2001: 35). Tebal dinding yang diinginkan itu sesuai dengan ketebalan talempong yang dijadikan pedoman dalam proses pembuatan talempong lilin. Artinya, talempong lilin adalah gambaran talempong yang akan diproduksi setelah proses pengecoran selesai (lihat gambar 38, dan 39).



**Gambar 38.** Talempong lilin bagian atas dan bawah (Foto: Dok Andar 2013)





**Gambar 39.** Talempong lilin yang sudah jadi (Foto: Dok. Andar 2013)

Kedua, setelah pembuatan model lilin selesai kemudian model dibalut dengan tanah liat. Pelapisan cetak lilin dengan dilakukan dua tahap - tahap pertama dengan menggunakan tanah liat yang dicampur dengan pasir halus. Adonan tanah liat yang sudah dicampur pasir, kemudian dibalutkan pada talempong lilin dengan ketebalan lebih-kurang 1 cm. Pelapisan kedua menggunakan tanah liat dengan campuran sekam (dedak) bekas penggilingan padi. Cetakan pertama dibalut dengan ketebalan lebih kurang 2,5 s.d 3 cm. Talempong lilin yang sudah dilapisi tanah liat, kemudian

dikeringkan di tempat yang telah disediakan - proses pengeringan ini berlangsung lebih kurang 15 hari.<sup>99</sup> (lihat gambar 40).



**Gambar 40.** Pelapisan cetakan talempong dengan tanah liat  
(Foto: Dok. Andar 2013)

Ketiga adalah pembakaran cetakan guna mengeluarkan lilin yang membentuk cetakan talempong. Pembakaran cetakan talempong dilakukan bersamaan dengan pembakaran logam kuningan<sup>100</sup> (*brass*) lebih kurang selama 5 jam. Campuran bahan logam dimasukan ke dalam periuk khusus

---

<sup>99</sup> Menurut Dt. Mangkuto Saripado, 15 hari itu merupakan waktu yang baik dan ideal agar cetakan talempong benar-benar kering - bila dibakar tidak mengalami keretakan.

<sup>100</sup> Kuningan (*brass*) terbentuk dari campuran seng (Zn) dan tembaga (Cu) dan selanjutnya baca Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni*. Surakarta: Isi Press Solo, 2008, p. 54-55. Bahan kuningan yang digunakan dalam pembuatan talempong berasal dari bahan bekas, seperti lampu petromak, karburator mobil atau sepeda motor, talempong yang sudah rusak, dan bekas kran pipa ledeng dan lain-lain.



untuk peleburan logam dalam tungku pembakaran untuk dipanaskan. Satu periuk peleburan mampu menampung lebih-kurang 60 kg<sup>101</sup> untuk satu kali pembakaran (lihat gambar 41, dan 42).



**Gambar 41.** Pembakaran cetakan talempong dan peleburan logam (Foto: Dok. Andar 2013)

---

<sup>101</sup> Menurut Rudwan St Rajo Mulia, peleburan 60 kg bahan logam dapat menghasilkan 55 buah talempong (wawancara, tanggal 21 Maret 2013 di Sungai Pua).



**Gambar 42.** Mengeluarkan cetakan talempong yang sudah dibakar  
(Foto: Dok. Andar 2013)

Setelah mencapai titik didih - kurang lebih 1083 derajat celsius<sup>102</sup>, logam campuran sudah menjadi satu. Logam yang sudah mencair *disauak* - ditimba dengan *cangkia cor* - bejana yang diberi tangkai untuk memudahkan penuangan. Logam yang sudah ada dalam *cangkia cor* dituangkan ke dalam cetakkan talempong sampai penuh dan merata. Cetakan talempong yang sudah dicor kemudian dibiarkan mendingin secara alami - lebih kurang dua jam.<sup>103</sup> Cetakkan yang di dalamnya telah terbentuk talempong sudah dapat

<sup>102</sup>Mereka sebenarnya tidak pernah mengukur suhu untuk peleburan logam, pengetahuan mereka peroleh - warisi - secara turun-temurun. Lihat juga Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Surakarta: ISI Press Solo, 2001. P. 55.

<sup>103</sup>Bagi pengrajin talempong lainnya, proses pendinginan menggunakan *kulah* ( bak pendingin yang digunakan untuk mempercepat proses pendinginan. Ridwan St. Rajo Mulia

dikeluarkan dan dipecahkan dengan cara dipukul dengan palu (lihat gambar 43, dan 44 pada halaman 409 dan 410).



**Gambar 43.** Penuangan cairan logam pada cetakan talempong  
(Foto: Andar 2013)

---

mengatakan bahwa proses pendinginan dengan menggunakan air menjadikan talempong lebih mudah pecah, karena proses pendinginan dilakukan secara paksa.





**Gambar 44.** Talempong dalam cetakan  
(Foto: Dok. Andar 2013)

Keempat adalah pembersihan dan pelarasan talempong dari sisa-sisa logam yang masih menempel dengan gerinda, dan pengkilatan dengan menggunakan teraso. Pelarasan<sup>104</sup> dilakukan dengan cara dipukul dengan balok kayu yang sengaja dipersiapkan untuk hal tersebut. Apabila bunyi dirasakan rendah, maka talempong dipukul dari dalam - tidak mengenai

---

<sup>104</sup> *Mangkoan bunyi* talempong dilakukan dengan konsep *sambuik-basambuik* - perbedaan ketinggian bunyi talempong yang satu dengan lainnya. *Mangkoan bunyi* talempong dengan konsep *sambuik basambuik* pada akhirnya membentuk sistem nada talempong dan menjadi pedoman bagi para pembeli untuk menemukan pasangan talempong sesuai dengan rasa musikal yang mereka miliki (Wawancara dengan Dt. Mangkuto Saripado, tanggal 16 - 09 - 2013).

*momongan*, sebaliknya untuk menurunkan bunyi talempong dipukul bagian bodi sebelah luar – juga tidak mengenai *momongan* (lihat gambar 45, dan 46)



**Gambar 45.** Dt. Mangkuto Saripado sedang membersihkan talempong (Foto: Dok. Andar 2013)



**Gambar 46.** Dt. Mangkuto Saripado sedang *mangkoan bunyi* talempong (Foto: Dok. Andar 2012)

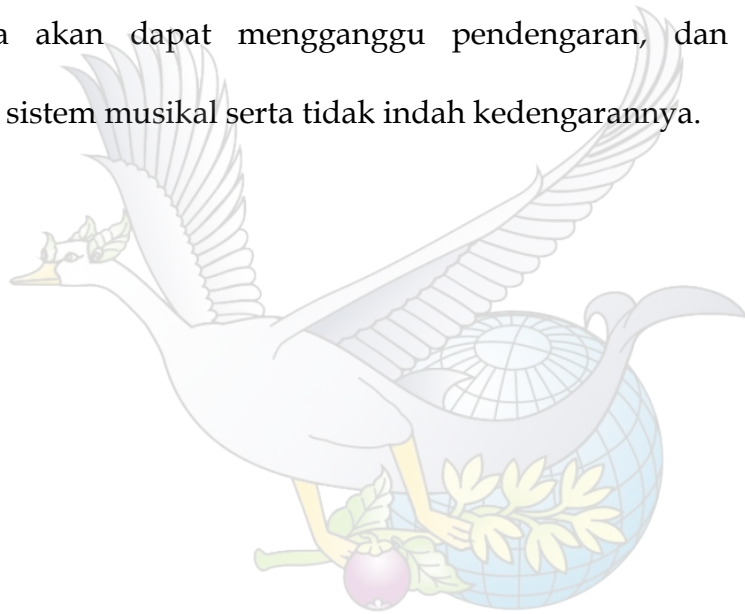
Pembuatan talempong yang dianggap baik<sup>105</sup> ditentukan oleh teknik yang digunakan pada waktu proses pembuatan, yaitu (1) pembuatan talempong lilin; (2) campuran logam; dan (3) proses pendinginan. Pembuatan talempong lilin dibuat berdasarkan tebal-tipisnya ketebalan lilin yang membentuk talempong. Tebal-tipisnya talempong lilin sangat menentukan kualitas talempong yang akan diproduksi. Apabila terlalu tipis, biasanya talempong akan mudah pecah dan bila terlalu tebal, talempong tidak mengeluarkan *rono* bunyi talempong serta menyulitkan ketika pelarasan. Kedua, kualitas talempong juga ditentukan oleh campuran material yang digunakan - pada umumnya menggunakan bahan logam bekas. Namun ada yang melakukan untuk menambah dengan timah murni 0.5 kg untuk satu kali peleburan. Tambahan timah murni 0,5 kg dimaksudkan agar talempong yang dihasilkan lebih keras. Warna talempong yang ditambah dengan campuran timah murni biasanya sedikit lebih pucat daripada bahan yang didominasi kuningan. Ketiga adalah pada waktu proses pendinginan. Proses pendinginan yang dipaksakan seperti menceburkan cetakan talempong ke dalam *kulah* (bak air) setelah pencoran berdampak terhadap kelenturan

---

<sup>105</sup> Ukuran baik tidaknya talempong memang sangat relatif dan sesuai dengan kepentingannya. Untuk kebutuhan proses belajar mengajar cenderung menggunakan talempong keras, seperti yang diproduksi H. Anas. Bagi mahasiswa jalur komposisi lebih menyukai talempong yang agak lentur dan memudahkan dalam proses *mangkoan* bunyi seperti merek PS dan Saiyo. Masyarakat umum berpatokan pada harga yang ditawarkan - cenderung yang lebih murah.



talempong. Teknik penceburan cetakan talempong dalam kondisi panas berakibat pada kerapuhan pada talempong. Pada waktu pelarasan, biasanya talempong akan retak dan mudah pecah. Talempong yang retak dan pecah akan menghasilkan bunyi yang tidak memenuhi kualitas musikal. Karena bekas retakkan atau pecah akan memproduksi bunyi yang berganda. Bunyi berganda akan dapat mengganggu pendengaran, dan pada akhirnya merusak sistem musikal serta tidak indah kedengarannya.



### Lampiran 3.

#### TALEMPONG *PACIK*: ESTETIKA POLA TIGA DAN KEBUDAYAAN MODERN

Talempong *Pacik* merupakan produk para akademisi dilandasi sistem musik diatonis yang ditopang oleh pikiran kebudayaan modern. Asril mengatakan bahwa munculnya kebudayaan modern pada awal abad ke-20 memberi dampak terhadap kehidupan sosial masyarakat Minangkabau. Nilai-nilai estetika modern dengan pola konsumerisme mengalami proses tekstualitas oleh kebudayaan Barat. Pada gilirannya estetika modern itu turut mempengaruhi sistem *mangkoan bunyi* talempong di Minangkabau, seperti munculnya istilah talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan dalam perkembangan kemudian disebut 'talempong *goyang*' (Asril Muchtar, wawancara, 12-02-2014). Sistem *mangkoan bunyi* diatonis menghasilkan dua bentuk struktur nada, yaitu c, d, e, f, g, a<sup>106</sup> dan B, c, d, e, f, g<sup>107</sup>. *Mangkoan bunyi* talempong dengan menggunakan sistem musik diatonis pada umumnya dilakukan oleh para akademisi di perguruan tinggi seni, sekolah menengah kejuruan (SMK) seni serta sanggar-sanggar seni yang dibentuk oleh para alumni dan orang-orang yang mempunyai pengetahuan tentang

---

<sup>106</sup> Penyebutan struktur nada yang dimulai dari nada C diurut dengan sebutan do, re, mi, fa, sol, la - 1, 2, 3, 4, 5, 6.

<sup>107</sup> Struktur nada yang dimulai dari nada B dibaca dengan sebutan si, do, re, mi, fa, sol -7, 1, 2, 3, 4, 5.

musik diatonis. *Mangkoan bunyi* dengan menggunakan prinsip diatonis itu dapat dibedakan menjadi tiga model - sebut saja model A, model B, dan model C. Sistem *mangkoan bunyi* talempong ketiga model itu dapat dilihat pada bagan berikut.

No	Urutan Nada	Frekuensi (Hz)	Interval (Cent)	Pasangan Talempong Model Akor <sup>108</sup> (Cent)
1	2	3	4	5
1 (do)	C + 24	530.83 Hz	159.56 Cent	→ 385.40
2 (re)	D - 15	582.08 Hz	225.84 Cent	
3 (mi)	E + 10	663.19 Hz	100.60 Cent	→ 326.44
4 (fa)	F + 10	702.87 Hz	191.58 Cent	
5 (sol)	G + 2	785.12 Hz		→ 109
Satu sistem musik			677.58 Cent	

**Tabel 40.** Urutan nada dasar, frekuensi, interval, pasangan talempong akademis model A

<sup>108</sup> Akor satu dalam musik diatonis terdiri dari tiga nada, yaitu 1-3-5, akor dua 2-4-6, dan akor tiga 3-5-7, selanjutnya periksa Karl-Edmund Prier Sj, Ilmu Harmoni. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 1980, 6-12.

<sup>109</sup> Untuk nada kelima tidak ada lompatan *janjang*, karena talempong yang dipakai tidak mempunyai pasangan.

No	Urutan Nada	Frekuensi (Hz)	Interval (Cent)	Pasangan Talempong Model Akor (Cent)
1	2	3	4	5
1 (7) si	B4 + 6	495.81 Hz		
			118.15 Cent	
2 (1) do	C5 + 24	530.83 Hz		
			159.56 Cent	
3 (2) re	D5 - 15	582.08 Hz		
			225.84 Cent	
4 (3) mi	E5 + 10	663.19 Hz		
			100.60 Cent	
5 (4) fa	F5 + 10	702.87 Hz		
			191.58 Cent	
6 (5) sol	G5 + 2	785.12 Hz		
Satu sistem musik			795.73 Cent	

**Tabel 41.** Urutan nada dasar, frekuensi, interval dan pasangan talempong akademis model B

No	Urutan Nada	Frekuensi (Hz)	Interval (Cent)	Pasangan Talempong Model Akor (Cent)
1	2	3	4	5
1 (do)	C5 + 24	530.83 Hz		
			159.56 Cent	
2 (re)	D5 - 15	582.08 Hz		
			225.84 Cent	
3 (mi)	E5 + 10	663.19 Hz		
			100.60 Cent	
4 (fa)	F5 + 10	702.87 Hz		
			191.58 Cent	
5 (sol)	G5 + 2	785.12 Hz		
			199.57 Cent	
6 (la)	A5 + 2	881.08 Hz		
Satu sistem musik			874.15 Cent	

**Tabel 42.** Urutan nada dasar, frekuensi, interval, dan pasangan talempong model C<sup>110</sup>

<sup>110</sup> Model C digunakan oleh kelompok Bunggo Satangkai Jorong Koto Tangah, kelompok Jorong Tigo Balai, keduanya berada dalam Nagai Lubuak Tingkok Kec. Arau Kab. 50 Koto. Secara teknis, model ini tidak jauh berbeda dengan mode A dan B, tetapi antara – A B dan C- keduanya menghasilkan melodi yang berbeda. Model A B menghasilkan melodi pendek khas talempong *renjeang anam salabuhan* dan model C menghasilkan rasa melodi dendang.

Sistem *mangkoan bunyi* ketiga moedel bagan di atas merupakan bentuk perubahan yang terjadi pada talempong *renjeang anam salabuhan* – mereka menyebutnya talempong *pacik*. Perubahan itu dapat dirasakan ketika membaca urutan nada mengacu pada sistem 'sol mi sa si', yaitu pembacaan yang lazim digunakan dalam membaca simbol not-not dalam sistem pengetahuan musik diatonis. Mendiatonisasikan sistem musik pada talempong, secara bertahap namun pasti bahwa citra *raso* estetis mulai bergeser mengikuti ideologi musik Barat. John Fiske mengatakan bahwa sistem pengetahuan adalah ideologi. Ideologi bekerja dalam ranah budaya, sehingga membuat sistem kapitalis itu tampak begitu alami dan seolah tiada lagi pilihan lain (Fiske, 2011: 17).

Penggunaan alat musik seperti *key board*, piano, atau recorder untuk *mangkoan bunyi* talempong berarti ikut terseret kalau tidak dapat dikatakan sebagai "budak" ideologi untuk mengikuti jalan pikiran kebudayaan modern. Secara tersirat Suka Hardjana mengatakan kita lebih suka "menengok dan memasuki kebun orang lain untuk mengambil buah dari tanaman yang kita tidak menanamnya" (Harjana, 2003: 18). Bagi Hastanto, kesan demikian dikatakan sebagai berikut.

Hal itu disebabkan karena sebagian besar anggota masyarakat bangsa ini telah meninggalkan tradisi mereka dan beranggapan telah memasuki budaya baru yang mereka namakan modern. Pada hal itu belum tentu benar,

jangan-jangan mereka tidak masuk di dalam budaya modern tetapi tanpa terasa telah menjadi "gelandangan budaya", yaitu telah meninggalkan rumah lamanya – budaya tradisinya – tetapi tidak dapat masuk ke rumah baru – budaya modern (Hastanto, 2011: 1).

Baik Harjana maupun Hastanto menekankan terjadinya perubahan ideologi atau mengambil buah dari tanaman yang kita tidak menanamnya atau meninggalkan tradisi mereka, berarti terjadi perubahan citra mental dan dapat mengakibatkan terjadinya perubahan *raso* estetis pada talempong, karena anggota masyarakat mulai meninggalkan tradisi mereka.

Sistem pengaturan tinggi rendahnya bunyi yang dilakukan berdasarkan sistem musik diatonis, menurut Peterman; *ndak masuk tibo diraso* atau tidak masuk tiba dirasa (Peterman, wawancara, 05-06 2013). Pandangan yang sama juga diberikan oleh Erwin Dt. Sampono bahwa *bunyinyo lai manyarupoi bunyi talempong tapi ndak kanai tibo diraso* (bunyinya ada menyerupai bunyi talempong, tetapi tidak mengena tiba diraso (Dt. Sampono, wawancara, 25-05-1013). Kedua informan itu memberi alasan bahwa *raso* musikal yang menyenangkan itu sesuai dengan kepekaan *raso* musikal *tuu* talempong. Kepekaan *raso* musikal merekalah yang pada akhirnya menentukan secara kultural tentang tinggi rendahnya bunyi, pasangan talempong yang tepat dan warna suara yang dikehendaki.

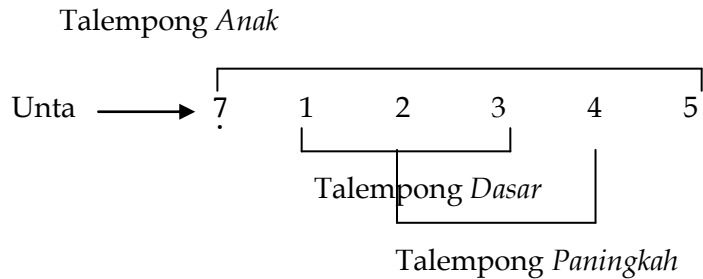


Bagi kalangan akademisi, di samping perubahan sistem *mangkoan bunyi*, pasangan talempong mengikuti model akor. Bila dicermati, ada dua model pasangan talempong akademis, yaitu: (a) tradisi tersamar; dan (b) mengikuti sistem akor.

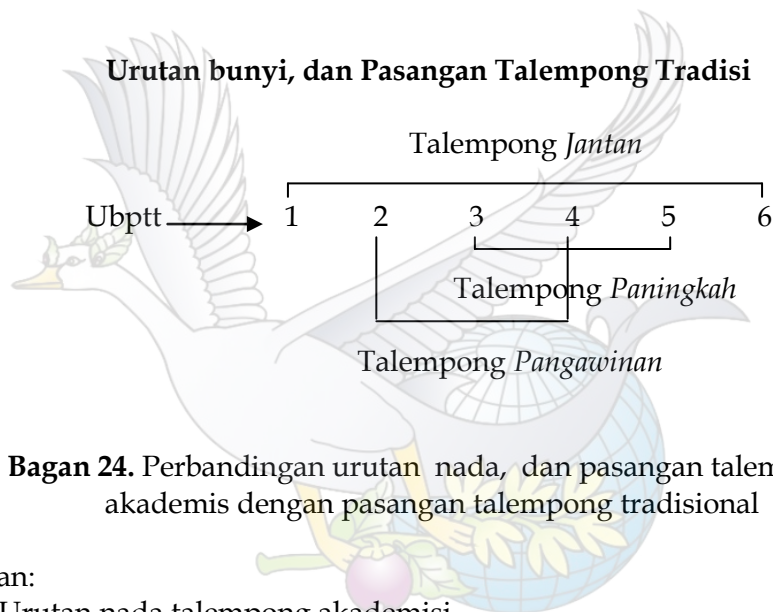
### **1. Tradisi Tersamar**

Tradisi tersamar dimaksudkan bahwa dalam pembentukan pasangan talempong masih dapat dilihat rekam jejak konsep pasangan talempong tradisional. Rekam jejak tradisi itu dapat diidentifikasi melalui ketiga pasangan talempong – lihat model B, mereka menyebutnya talempong *Dasar* dengan pasangan nada si dan sol - 7 dan 5. Nada si rendah dan sol itu pada prinsipnya sama dengan T1 dan T6 pada talempong *Jantan*. Pasangan kedua disebut talempong *Paningkah* dengan nada do dan mi – nada 1 dan 3. Untuk nada do dan mi sama dengan T2 dan T4 pada pasangan talempong *Paningkah*. Talempong *Anak* atau *paningkah duo* (peningkah dua) dengan pasangan nada 2 dan 4 selanjutnya dibaca re dan fa. *Paningkah duo* berasal dari pasangan talempong T3 dan T5 pada talempong *Panyaua*. Perbandingan urutan nada, dan kedua konsep pasangan talempong itu dapat dilihat pada bagan berikut.

### Urutan bunyi, dan Pasangan Talempong Akademis



### Urutan bunyi, dan Pasangan Talempong Tradisi



**Bagan 24.** Perbandingan urutan nada, dan pasangan talempong akademis dengan pasangan talempong tradisional

Keterangan:

Unta = Urutan nada talempong akademisi

Ubptt = Urutan bunyi *pokok* talempong tradisi

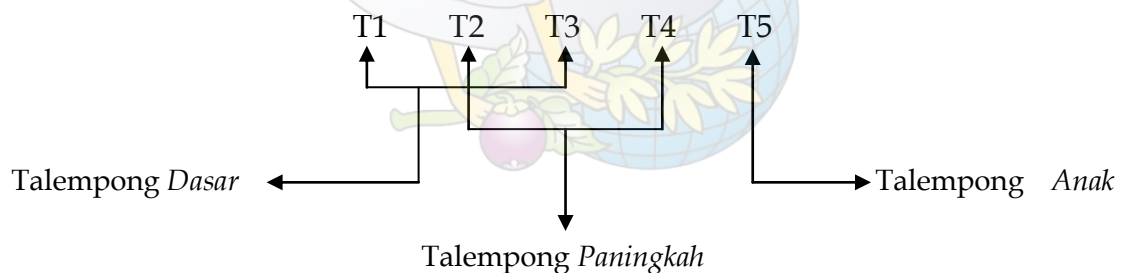
Bagan di atas menjelaskan tradisi tersamar pada pasangan talempong akademis dapat diidentifikasi melalui pasangan talempong tradisi. Artinya bila dipandang dari konsep bunyi *pokok*, pasangan talempong akademis sama dengan pasangan talempong tradisi, yang membedakannya adalah tinggi rendahnya bunyi dan penyebutan urutan nadanya – pengaturan frekuensi. Konsep nada *pokok* pada talempong tradisi terdiri dari enam nada – T1, T2,

T3, T4, T5 dan T6 (sebutan untuk urutan bunyi talempong). Bagi para akademisi, T1 pada talempong tradisi berada dalam posisi nada B di bawah c natural - nada B disebut juga dengan si rendah. Dasar berfikir demikian menjadikan struktur nada talempong akademis menjadi B, c, d, e, f, g, dan dibaca dengan si - do - re - mi - fa - sol.

Struktur nada di atas dengan jelas dapat dikatakan telah mengikuti cara berpikir konsep musik diatonis. Walaupun masih dapat diidentifikasi melalui konsep nada *pokok*, tetapi perubahan rasa musikal sudah mengikuti arah konsep estetika musik diatonis. Bagi seniman tradisional, *mangkoan bunyi* talempong menggunakan sistem musik diatonis dikatakan tidak menyentuh *raso* (rasa). Karena konsep *mangkoan bunyi* yang mereka miliki bertolak belakang dengan kepekaan *raso* dalam budaya mereka, dimana sistem *mangkoan bunyi* dilakukan melalui perantaraan instrumen musik diatonis. Musik diatonis yang dipayungi kebudayaan modern mengandung nilai dan kekuatan atau hegemoni untuk mengikuti ideologi yang terkandung di dalamnya.

## b. Mengikuti Sistem Akor

Mengikuti sistem akor pada prinsipnya tunduk pada ilmu harmoni, satu sistem akor dibentuk oleh tiga atau empat nada yang berbeda. Tiga atau empat nada yang berbeda itu, bila dibunyikan secara bersamaan akan terdengar bunyi yang indah, menurut estetika musik diatonis. Pasangan talempong *pacik* yang diciptakan para akademisi mengikuti sistem akor. Prinsip akor dalam pasangan talempong *pacik* dapat dilihat dari pasangan talempong *Dasar*, talempong *Paningkah* dan talempong *Anak*. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat bagan berikut.



**Bagan 25.** Pasangan talempong *pacik* akademis

Bagan di atas dengan jelas mengatakan bahwa pasangan talempong *Dasar* adalah T1 dan T3 – lazim disebut do dan mi. Talempong *Paningkah* dengan pasangan T2 dan T4 dibaca dengan re dan fa, dan untuk nada kelima – T5 disebut sol. Konsep pasangan dan penyebutan pasangan nada

talempong seperti demikian membentuk satu sistem musik talempong yang dilandasi prinsip atau nilai-nilai musik diatonis. Prinsip musik diatonis tersebut berkaitan dengan pengaturan tinggi rendahnya nada talempong, penyebutan urutan nada dengan menggunakan sistem sol mi sa si, dan model pasangan talempong mengikuti penggalan akor. Penggalan akor itu bila diteruskan sesuai dengan konsep musik diatonis akan menjadi 1 3 5 untuk sebutan akor satu dan 2 4 6 akor dua, dan begitu juga dengan akor lainnya.

Sistem musik talempong menurut konsep pemikiran model A dapat memainkan dua buah lagu, yaitu *Lagu Cak Din Din*, *Lagu Tigo Duo*, dan *Lagu Parambahan*. *Lagu Cak Din Din* dan *Lagu Parambahan* sama-sama memiliki pasangan talempong yang sama, yaitu: talempong *Dasar* T1 dan T3, T2 dan T4 menjadi talempong *Paningkah* serta untuk talempong *Anak* hanya memakai T5. Sementara itu, untuk *Lagu Tugo Duo*, pasangan T2 dan T4 berperan sebagai talempong *Dasar*, T1 dan T3 menjadi talempong *Paningkah*. Talempong *Anak* tetap pada nada T5. Perbedaan prinsip musikal pasangan talempong pada *Lagu Cak Dindin* itu dapat dibandingkan dengan yang talempong tradisi (lihat notasi *Gua Cak Dindin* pada bagian bab IV).

Sistem *mangkoan bunyi* yang diadopsi dari sistem musik diatonis untuk talempong *renjeang* merupakan cikal bakal lahirnya talempong *pacik*,

talempong *kreasi* dan dalam perkembangan selanjutnya menjadi talempong *goyang* – semacam campur sarinya Gamelan Jawa. Terjadinya perubahan sistem *mangkoan bunyi* dan pasangan talempong tidak lepas dari dinamika perubahan sosial yang terjadi dalam kehidupan masyarakat Luhak Nan Tigo Minangkabau. Slamet Suparno mengatakan bahwa perubahan sosial di sebuah wilayah akan menghasilkan gaya seni yang khas, sesuai dengan bentuk masyarakat pada waktu itu (Suparno, 2008: 30). Kekhasan itu tidak jarang menimbulkan pro dan kontra – dialektika atau pertentangan, dalam kehidupan masyarakat. Pertentangan itu disebabkan oleh perubahan prinsip estetika talempong mengalami transformasi dari estetika berbasis tradisi ke estetika modern.

Model estetika penyajian talempong yang dilandasi oleh prinsip estetika modern – disadari atau tidak – adanya upaya sistematis untuk merubah sistem bunyi, merubah pasangan, merubah harmoni talempong *renjeang anam salabuhan*, menimbulkan rasa musikal yang tidak lagi dirasakan *batalun* dalam budaya masyarakat Luhak Nan Tigo Minangkabau. Bagi kaum tradisional pelanggaran terhadap norma-norma estetik itu dikiaskan dalam ungkapan adatnya *jalan lah dialiah rang lalu, cupak lah diasak rang pangaleh* (jalan telah diasak orang lalu, cupak/takaran telah ditukar orang pedagang) atau dianggap penyimpangan budaya (*cultural stranger*).



Kaum akademisi secara formal menyebut *Guguh* talempong dengan *Lagu* dan penyebutan untuk talempong *renjeang* mereka namakan talempong *pacik*. Adapun *Lagu-lagu* talempong *pacik* yang dijadikan sampel dalam penulisan disertasi ini adalah: (1) *Lagu* Cak Dindin; (2) *Lagu* Tigo Duo; (3) *Lagu* Parambahan<sup>111</sup> dan; (4) *Lagu* Tupai Bagaluik. Pembentukan dan struktur garapan musikal pasangan talempong kaum akademis dapat dilihat dalam tabel berikut ini.

N0	Nama Kelompok	Nama Lagu	Talempong Anak	Talempong Dasar	Talempong Paningkah
1.	Akademisi	Cak Dindin	T5	T1 dan T3	T2 dan T4
		Tigo Duo	T5	T2 dan T4	T1 dan T3
		Parambahan	T5	T1 dan T3	T2 dan T4
		Tupai Bagaluik	T7 dan T5	T1 dan T3	T2 dan T4

**Tabel 43.** Pembentukan dan struktur penggarapan *lagu* talempong akademis

Tabel di atas dengan jelas mengatakan bahwa bentuk dan srtuktur musikal itu dibentuk sesuai dengan *Lagu* talempong – mereka menyebutnya *Anak*, *Dasar* dan *Paningkah*. Secara keseluruhan – *Anak*, *Dasar* dan *Paningkah* merupakan satu kesatuan (*unity*) pola tiga sebagai satu sistem simbol dan sekaligus memperkuat keseimbangan komposisi atau tata susun dalam struktur penyajian talempong. Gindo Putih mengatakan bahwa secara teknik musikal memang tidak berbeda dengan talempong tradisional, tapi di

<sup>111</sup> Parambahan adalah salah satu nama nagari yang ada dalam daerah Luhak Tanah Data, yaitu Nagari Parambahan.

*raso indak basobok*, artinya dirasa tidak ketemu (Gindo Putih, wawancara, 02-01-2014). Tidak ketemu itu disebabkan oleh sistem *mangkoan bunyi* tidak lagi menggunakan *raso tuo* talempong dan demikian juga dengan pasangan talempong sudah dirubah menurut prinsip harmoni dalam bentuk penggalan akor dalam sistem musik diatonis.

Dari 4 (empat) sampel penyajian talempong yang dipelajari di kalangan akademisi, masing-masing memiliki *danyuik* yang berbeda-beda. Perbedaan *danyuik* itu sesuai dengan ciri khas *lagu* talempong yang dimainkan, selengkapanya perbedaan variasi *danyuik* dapat dilihat pada tabel berikut.

No	Nama Kelompok	Nama Lagu	<i>Danyuik</i>
1.	Kaum Akademisi	Cak Dindin	105 L/M
		Tigo Duo	132 L/M
		Parambahan	110 L/M
		Tupai Bagaluik	108 L/M

**Tabel 42.** *Danyuik lagu talempong akademis*

Tabel di atas dengan jelas dapat mengatakan bahwa *danyuik* talempong *pacik* akademis berbeda antara *lagu* yang satu dengan *lagu* lainnya. Perbedaan itu sesuai dengan karakter dan ciri khas setiap *lagu* yang dimainkan. Dibanding dengan talempong *renjeang anam salabuhan* – tradisi, *danyuik* talempong *pacik* tidak jauh berbeda, dan yang membedakannya adalah rasa estetisnya. Perbedaan rasa estetik disebabkan oleh kualitas fisik

talempong, *rono*, suara *sipongang*, durasi bunyi, konsep pasangan talempong tidak lagi sesuai dengan ciri khas talempong tradisi.

Sebagai ungkapan rasa estetis dalam tulisan ini dijelaskan melalui motif, yaitu: (1) talempong *Anak*; (2) talempong *Dasar* dan; (3) talempong *Paningkah*. Ketiganya merupakan satu kesatuan (*unity*), kompleksitas (*complexity*), sesuai dengan penggarapan musikal dan selanjutnya dapat dicermati sesuai dengan apa yang terjadi di lingkungan akademis yang 'dipasung' oleh estetika modern.

**a. Lagu Cak Dindin<sup>112</sup>**

*Lagu Cak Dindin* bertemakan kegembiraan dengan *danyuik* berkisar 105 langkah permenit – kategori sedang. Sajian lagu Cak Dindin oleh para kademisi menjadi bagian dari mata kuliah perkusi ritmis – direkam pada tanggal 30-10-2013 di kampus ISI Padangpanjang (rekaman 16 terlampir).

---

<sup>112</sup> *Lagu talempong pacik* yang dipelajari di kampus ASKI/STSI/ISI Padangpanjang tidak lagi diketahui dari mana asal-usulnya. Di samping itu tema *lagu* pun tidak didapat penjelasan filosofis ketika lagu-lagu talempong yang dipelajari. Bagaimana pun aspek filosofi perlu diketahui dan dipahami oleh pemain talempong, keperluan itu tentunya berkaitan dengan fenomena apa yang terkandung dibalik lagu itu. Fenomena kehidupan yang ditransformasikan menjadi lagu talempong mestilah terkait dengan lingkungan kehidupan – alam – terkait dengan bagaimana diciptakannya *lagu* talempong. Seting sosial itu perlu diketahui dan dipahami, agar pemain talempong mendapatkan gambaran yang jelas tentang lagu talempong dengan fenomena yang menjadi inspirasi diciptakannya lagu talempong oleh para seniman terdahulu.

Dalam sajian ini terdengar suara setiap talempong kurang sempurna, baik *rononya* (warna bunyi), suara *sipongangnya*, dan durasi bunyi atau panjang-pendeknya bunyi talempong berdengung. Talempong *Anak* lebih berperan sebagai pengatur *danyuik* ketimbang membawakan tema. Tema mereka interpretasikan berdasarkan bunyi motif pukulan Talempong *Dasar*. Talempong *Dasar* memberikan respon dari ajakan talempong *Jantan*, dan selanjutnya talempong *Paningkah* ikut bermain sesuai dengan motif atau ritmenya. Ketiga pasangan talempong tersebut bermain sesuai dengan peran masing-masing dan mereka tidak mempunyai standar capaian musikal dalam penyajian lagu talempong – bagi mereka hanya sekedar bermain talempong. Secara visual penjelasan di atas dapat dilihat pada notasi – angka dan grafik – di bawah ini berserta analisis dan penjelasannya.

(2)

TA : |  $\overline{5\ 5}$   $\overline{5\ 5}$   $\overline{5\ 5}$   $\overline{5\ 5}$  || :  $\overline{5\ 5}$   $\overline{5\ 5}$   $\overline{5\ 5}$   $\overline{5\ 5}$  : ||

TD : | 0 0 0  $\overline{3\ 1}$  || :  $\overline{3\ 3\ 0}$   $\overline{3\ 1}$   $\overline{1\ 1\ 0}$   $\overline{3\ 1}$  : ||

TP : | 0 0 0 0 || :  $\overline{0\ 4\ 4}$   $\overline{0\ 2\ 2}$   $\overline{0\ 4\ 4}$   $\overline{0\ 2\ 2}$  : ||

(3) (4)

TA : | 5 5 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 5 5 |

TD : | 3 3 0 3 1 1 1 0 3 1 | 3 3 0 3 1 1 1 0 3 1 |

TP : | 0 4 4 0 2 2 0 4 4 0 2 2 | 0 4 4 0 2 2 0 4 4 0 2 2 |

(5) (6)

TA : | 5 5 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 5 5 |

TD : | 3 3 0 3 1 1 1 0 3 1 | 3 3 0 3 1 1 1 0 3 1 |

TP : ||: 0 2 2 0 2 2 0 2 2 0 4 4 | 0 2 2 0 4 4 0 2 2 0 2 2 :||

1  
K  
L

**Notasi 16.** Lagu Cak Dinding  
Transkrip Junaidi, 05 s.d 10- 2013

### Penjelasan Notasi Angka:

Sistem notasi yang digunakan adalah sistem Cheve – metode notasi angka untuk musik Barat.

Huruf Arab 1 berarti bunyi talempong pertama, disebut do  
Huruf Arab 2 berarti bunyi talempong kedua, disebut re  
Huruf Arab 3 berarti bunyi talempong ketiga, disebut mi  
Huruf Arab 4 berarti bunyi talempong keempat, disebut fa  
Huruf Arab 5 berarti bunyi talempong kelima, disebut sol  
Huruf Arab 6 berarti bunyi talempong keenam, disebut la

||: :||] berarti tanda ulang yang digunakan untuk menandai *saputaran* satu kalimat lagu.

| : berarti tanda *biteh* (birama) yang digunakan untuk pedoman dimulainya penulisan notasi sesuai dengan motif talempong. Jarak

antara dua tanda *biteh* – | .... | – digunakan sebagai penyekat antara satu motif dengan motif berikutnya.

TA : berarti Talempong *Anak*.

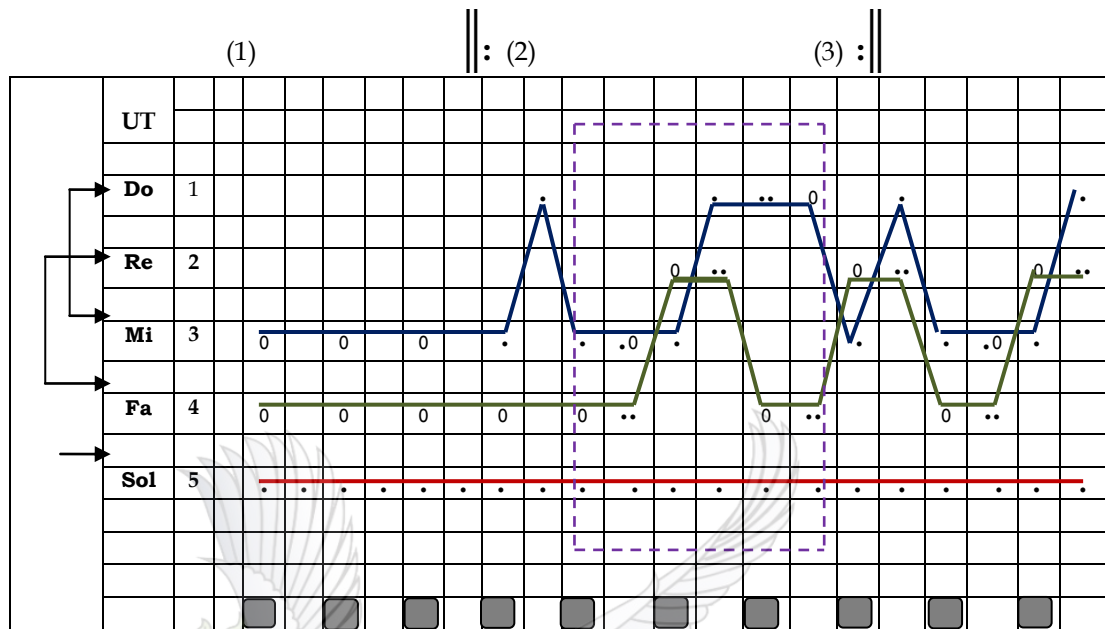
TD : berarti Talempong *Dasar*.

TP : berarti Talempong *Paningkah*.

(1), (2), (3) dst: berarti nomor *biteh* (birama).

Dalam notasi di atas terlihat dua *biteh* pertama motif talempong *Anak* mengatur *danyuik* permainan talempong. Talempong *Dasar* masuk pada ketukan ketiga dan interaksi keduanya membentuk kerangka lagu. Interaksi ketiganya terjadi ketika talempong *Paningkah* dengan motif berbeda bergabung pada *biteh* (2) kedua. Melodi talempong mulai terbentuk sampai pada *biteh* (6), namun tidak dapat dirasakan *batalun*. Ini disebabkan: pertama, talempong secara fisik tidak memenuhi kualitas fisik dan unsur-unsur lainnya sebagaimana yang dimiliki oleh masyarakat – kelompok tradisional. Kedua, telah terjadi perubahan pada pasangan talempong – mengacu pada konsep akor pada musik Barat, dan yang ketiga, *mangkoan bunyinya* dilakukan berdasarkan sistem musik diatonis. Kontur melodi dalam proses pembentukan satu kalimat lagu dapat dilihat pada notasi grafik pada halaman berikut.






Notasi Grafik 18. Lagu Cak Dinding

### Penjelasan Notasi

UT : berarti urutan talempong yang disusun secara vertikal

 : berarti pasangan talempong


(2), (2), (3) : berarti nomor *biteh*.


o : berarti tanda istirahat

. : berarti motif pukulan satu, dua, dan tiga bunyi dalam satu ketukan

- : berarti motif pukulan empat bunyi dalam satu ketukan

||: || : berarti tanda ulang, dan juga juga digunakan untuk menandai satu *saputaran* satu kalimat lagu.

 : berarti jumlah ketukan di antara dua tanda *biteh* dan juga sebagai penanda nilai ketukan dalam *Guguah* talempong.

 : mulai terjadinya interaksi musikal.

Notasi di atas menggambarkan proses terbentuknya interaksi musikal dalam *lagu* Cak Dindin. Sulit ditemukan batas yang tegas dalam pembentukan satu kalimat lagu. Ini disebabkan oleh, para pemain tidak memahami tugas pokok, fungsi dan kewenangan dalam bermain talempong.

### b. *Lagu Tigo Duo*

Tidak jauh berbeda dengan *Lagu Cak Dindin*, *Lagu Tigo Duo* juga tidak diketahui berasal dari nagari mana dan filosofi temanya terinspirasi dari mana – tidak ada penjelasan. Menurut hemat penulis, *Lagu Tigo Duo* berasal dari satu siklus ritem talempong *Dasar* yang terbentuk dari tiga kali motif re dan dua kali fa. *Lagu Tigo Duo* termasuk kategori cepat dengan kecepatan berkisar 132 langkah permenit, direkam pada 30-10-2013 dengan pemain Yunaidi, Elizar, S. Anton, dan Junadi Syafii (rekaman 17 terlampir), penjelasan selanjutnya dapat dilihat pada catatan musik berikut ini.

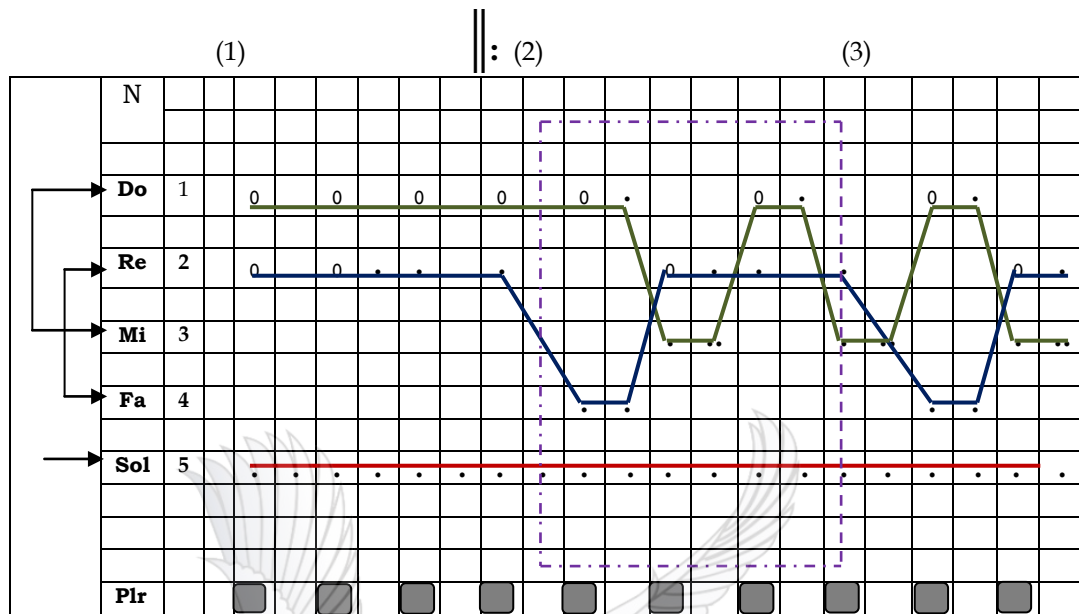
$$\begin{array}{lcl}
 & (1) & (2) \\
 TD : & | 0 & \overline{0 \ 2} \quad 2 \quad 2 \quad || : \overline{4 \ 4} \quad \overline{0 \ 2} \quad 2 \quad 2 \quad | \\
 TP : & | 0 & 0 \quad 0 \quad 0 \quad || : \overline{0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3} \quad \overline{0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3} \quad | \\
 TA : & | 0 & 0 \quad 0 \quad 0 \quad || : \overline{5 \ 5} \quad \overline{5 \ 5} \quad \overline{5 \ 5} \quad \overline{5 \ 5} \quad |
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \text{TD : } \overset{(3)}{\overline{4 \ 4 \ 0 \ 2 \ 2 \ 2}} : \parallel \overset{(4)}{\overline{4 \ 4 \ 0 \ 2 \ 2 \ 2}} | \\ \text{TP : } \overline{0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3 \ 0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3} : \parallel \overline{0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3 \ 0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3} | \\ \text{TA : } \overline{5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5} : \parallel \overline{5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5} | \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \text{TD : } \overset{(5)}{\overline{4 \ 4 \ 0 \ 2 \ 2 \ 2}} | \overset{(6)}{\overline{4 \ 4 \ 0 \ 2 \ 2 \ 2}} | \\ \text{TP : } \overline{0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3 \ 0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3} | \overline{0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3 \ 0 \ 1 \ 3 \ 3 \ 3} | \\ \text{TA : } \overline{5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5} | \overline{5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5} | \end{array} \left. \begin{array}{l} \\ \\ \end{array} \right\} \begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline K \\ \hline L \\ \hline \end{array}$$

**Notasi 17.** *Lagu Tigo Duo*  
 Transkrip Yunaidi, 05 s.d 10- 2013

Notasi di atas juga memperlihatkan pergeseran tema dari talempong *Anak* ke talempong *Dasar*. Talempong *Dasar* juga bermain dalam *danyuik* talempong *Anak* dalam membentuk kerangka melodi. *Saputaran* motif talempong *Dasar* dicapai dalam (2) dua *biteh*, dan kelipatan (2) dua *biteh* berikutnya dilakukan dengan pola yang sama secara konsisten. Talempong *Paningkah* dengan motif berbeda memberi kepastian terbentuknya melodi lagu. Secara visual, kontur melodi dalam proses pembentukan melodi talempong dapat dilihat pada notasi grafik berikut ini.

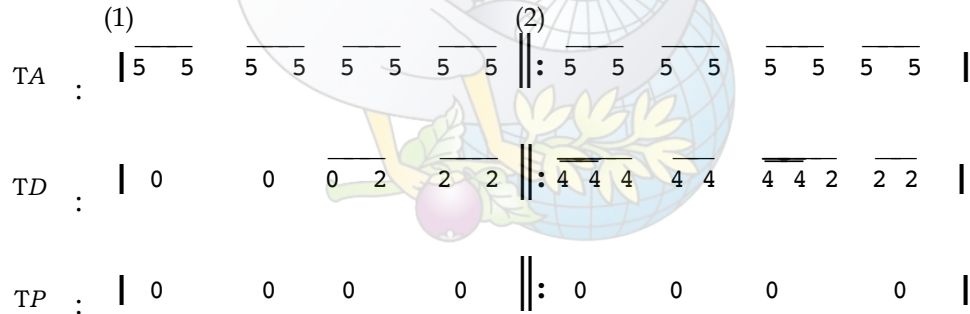


Notasi Grafik 17. *Lagu Tigo Duo*

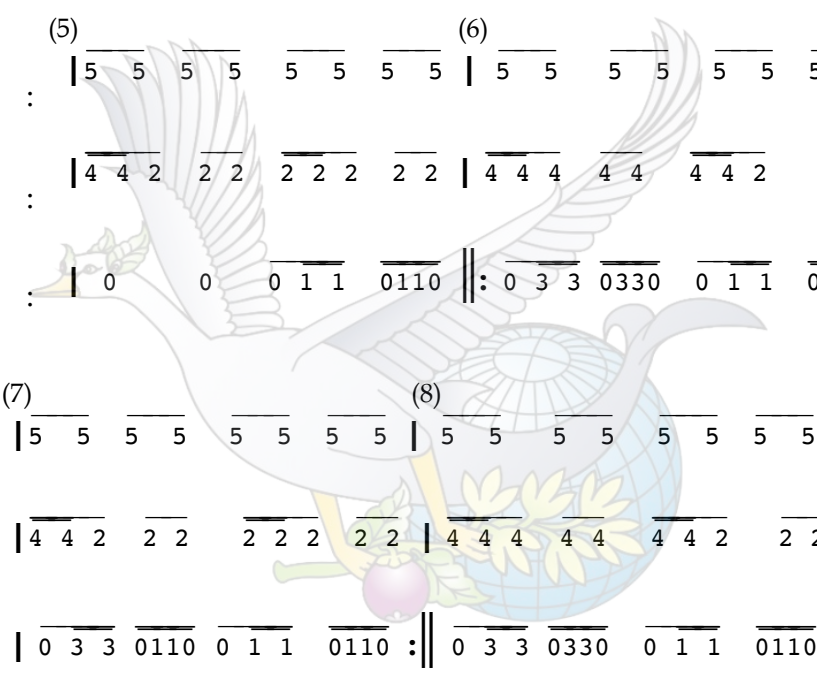
Notasi grafik di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa mulai terbentuknya melodi terjadi pada *biteh* (2) dua dan (3) tiga. Namun secara utuh, notasi di atas belum memperlihatkan terbentuknya satu kalimat lagu. Walaupun munculnya variasi motif pukulan dalam penyajian talempong, tidak termasuk ke dalam kategori *batalun*, karena secara fisik dan aspek musikal talempong akademis telah mengalami tekstualitas dari kebudayaan modern melalui konsep musik diatonis.

### c. *Lagu Parambahan*<sup>113</sup>

Parambahan sebagai nama nagari yang digunakan untuk *lagu* Parambahan hanya dapat diidentifikasi melalui penggarapan ritme dan rasa musikal dari kesan estetis yang ditimbulkannya. Lagu Parambahan direkam di tepian Danau Singkarak pada tanggal 30-10-2013 dengan *danyuik* berkisar 112 langkah permenit (rekaman 18 terlapir). Pemain talempong merupakan gabungan dosen dan mahasiswa ISI Padangpanjang, yaitu: Elizar, (dosen), Yunaidi (dosen), dan S. Anton (mahasiswa), dan penjelasannya dilihat notasi berikut.



<sup>113</sup> Dari pandangan orang luar, penyebutan atau penamaan yang berasal dari daerah tertentu tidak jarang dikaitkan dengan nama daerah di belakang objek yang menjadi sebutannya. Hal demikian merupakan sebuah bentuk pengakuan atas potensi dan kekayaan budaya yang menjadi milik daerah tertentu – itu tidak salah. Dari pandangan emik kita sering kehilangan arah ketika menyebut *lagu* talempong tersebut berasal dari Parambahan. Belum tentu di Nagari Parambahan ditemukan lagu Parambahan. Artinya, bila dikaitkan dengan aspek filosofi dan kepentingan estetis, imajinasi kita mentok – tersumbat – ketika menyebut nama *lagu* Parambahan.



$$\begin{array}{l}
 \text{TA} : \overset{(3)}{\overline{5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5}} : \overset{(4)}{\overline{5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5}} | \\
 \text{TD} : \overline{4\ 4\ 2}\ \overline{2\ 2}\ \overline{2\ 2\ 2}\ \overline{2\ 2} : \overline{4\ 4\ 4}\ \overline{4\ 4}\ \overline{4\ 4\ 2}\ \overline{2\ 2} | \\
 \text{TP} : | 0\ 0\ \overline{0\ 1\ 1}\ \overline{0110} : \overline{0\ 3\ 3}\ \overline{0330}\ \overline{0\ 1\ 1}\ \overline{0110} | \\
 \\
 \text{TA} : \overset{(5)}{\overline{5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5}} \overset{(6)}{\overline{5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5}} | \\
 \text{TD} : \overline{4\ 4\ 2}\ \overline{2\ 2}\ \overline{2\ 2\ 2}\ \overline{2\ 2} | \overline{4\ 4\ 4}\ \overline{4\ 4}\ \overline{4\ 4\ 2}\ \overline{2\ 2} | \\
 \text{TP} : | 0\ 0\ \overline{0\ 1\ 1}\ \overline{0110} : \overline{0\ 3\ 3}\ \overline{0330}\ \overline{0\ 1\ 1}\ \overline{0110} | \\
 \\
 \text{TA} : \overset{(7)}{\overline{5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5}} \overset{(8)}{\overline{5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5}} | \\
 \text{TD} : \overline{4\ 4\ 2}\ \overline{2\ 2}\ \overline{2\ 2\ 2}\ \overline{2\ 2} | \overline{4\ 4\ 4}\ \overline{4\ 4}\ \overline{4\ 4\ 2}\ \overline{2\ 2} | \\
 \text{TP} : | \overline{0\ 3\ 3}\ \overline{0110}\ \overline{0\ 1\ 1}\ \overline{0110} : \overline{0\ 3\ 3}\ \overline{0330}\ \overline{0\ 1\ 1}\ \overline{0110} |
 \end{array}$$

1  
K  
L

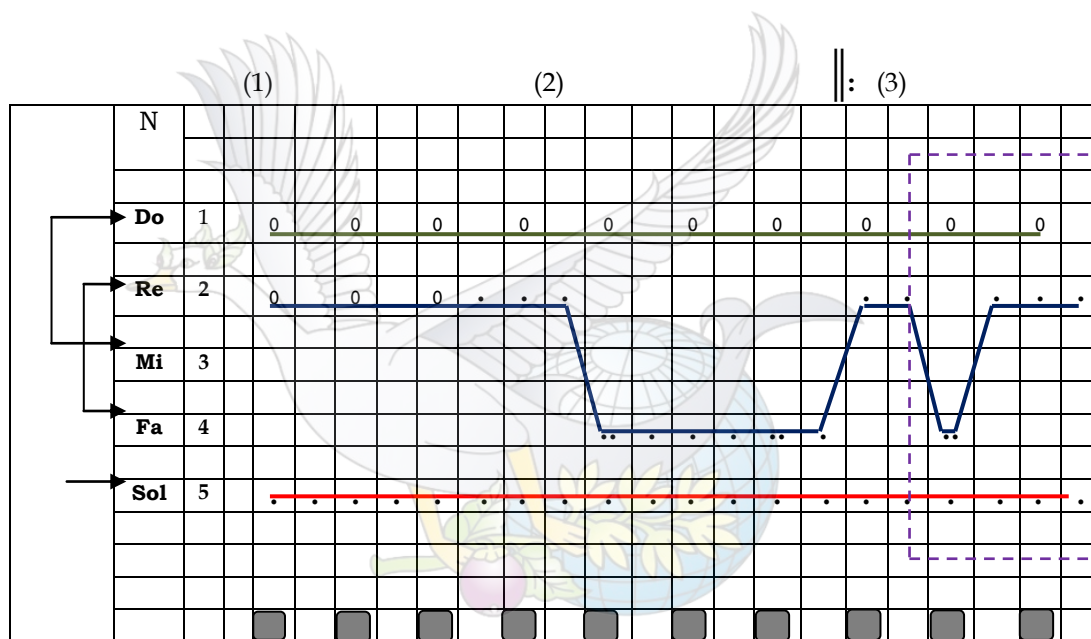
**Notasi 18.** *Lagu* Parambahan  
Transkrip Junaidi, 05 s.d 10- 2013

Notasi di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa talempong *Anak* menjadi pedoman dalam pengaturan *danyuik*. Pada *biteh* (2) dua dan (3) tiga merupakan batas pengulangan dengan motif yang sama. Talempong *Dasar* merespon dengan motif berbeda, dan talempong *Paningkah* dengan motif



juga berbeda jadi penentu untuk terciptanya melodi lagu – cara seperti demikian mereka lakukan dengan cara yang sama.

Secara visual, melalui notasi grafik dapat dilihat bagaimana bentuk kontur melodi *Lagu* Parambahan dalam proses pembentukan melodi talempong (lihat notasi grafik berikut ini).

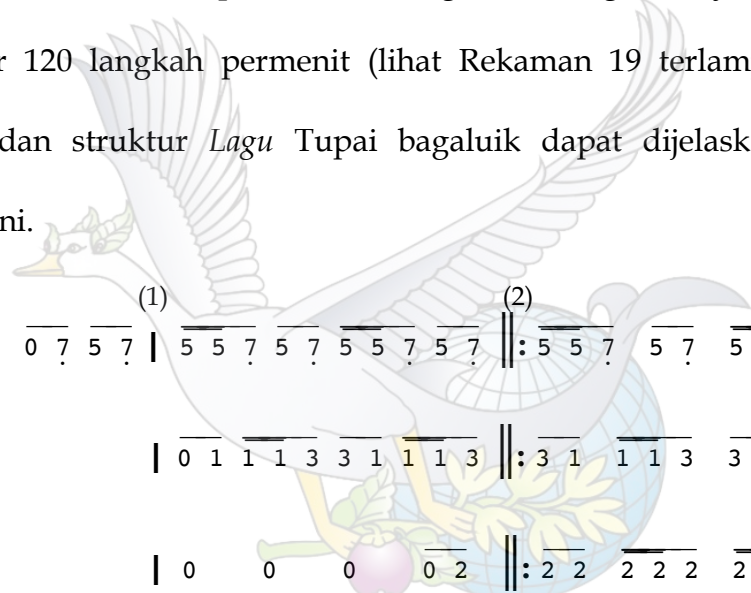


**Notasi Grafik 18.** *Lagu* Parambahan

Kontur melodi pada grafik di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa proses terbentuknya melodi talempong dimulai pada *biteh* kedua. Melodi yang sudah terbentuk diulang dengan cara yang sama, namun tidak dapat dipastikan terbentuknya satu kalimat lagu, yang ada hanyalah permainan talempong sampai permainan berakhir.

#### d. *Lagu Tupai Bagaluik*<sup>114</sup>

*Lagu* Tupai Bagaluik yang dipelajari di Jurusan Karawitan ISI Padangpanjang juga tidak diketahui berasal dari daerah budaya mana. Temanya dapat diidentifikasi, yaitu tentang Tupai bergelut; direkam pada tanggal 30-10-2013 di tepian Danau Singkarak dengan *danyuik* kategori cepat – sekitar 120 langkah permenit (lihat Rekaman 19 terlampir). Visualisasi bentuk dan struktur *Lagu* Tupai bagaluik dapat dijelaskan pada notasi berikut ini.



(1) (2)  
 TA : 0 7 5 7 | 5 5 7 5 7 5 5 7 5 7 || : 5 5 7 5 7 5 5 7 5 7 |  
 TD : | 0 1 1 1 3 3 1 1 1 3 || : 3 1 1 1 3 3 1 1 1 3 |  
 TP : | 0 0 0 0 2 || : 2 2 2 2 2 2 0 0 4 |

<sup>114</sup> Bagaluik dengan kata cetak huruf berdiri adalah nama lagu talempong, yaitu Tupai Bagaluik. *Bagaluik* dengan huruf cetak miring berkaitan dengan kesan musikal dari permainan ritme talempong ketika terjadi interaksi musikal tiga orang pemain sesuai dengan tugas pokok, fungsi dan kewenangan dalam penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*. Tupai adalah sejenis binatang pengeret yang dapat ditemui di sekitar perkampungan penduduk desa – nagari. Kelihaiian binatang yang satu ini sering menjadi rujukan untuk mengingatkan manusia agar selalu berhati-hati dalam melakukan pekerjaan. Perilaku Tupai dijadikan referensi untuk mengingatkan seseorang agar jangan takabur dan sombong dalam melakukan pekerjaan. Dalam ungkapan adat dikatakan, yaitu: *sapandai-pandai* Tupai *malompek*, *agak sakali jatuh juo* (sepandai-pandai Tupai melompat, agak sekali jatuh jua). Bagi seniman, perilaku Tupai yang menggelitik – *Bagalauik* – dapat berbuah wujud menjadi *lagu* talempong Tupai Bagaluik. *Bagaluik* dalam hubungan dengan tupai adalah fenomena kehidupan dua ekor tupai saling bercanda yang ditranformasikan menjadi *lagu* talempong Tupai Bagaluik.

TA :  $\overset{(3)}{\overline{5\ 5\ 7}}\ \overline{5\ 7}\ \overline{5\ 5\ 7}\ \overline{5\ 7} :|| \overset{(4)}{\overline{5\ 5\ 7}}\ \overline{5\ 7}\ \overline{5\ 5\ 7}\ \overline{5\ 7} |$   
 TD :  $\overline{3\ 1}\ \overline{1\ 1\ 3}\ \overline{3\ 1}\ \overline{1\ 1\ 3} :|| \overline{3\ 1}\ \overline{1\ 1\ 3}\ \overline{3\ 1}\ \overline{1\ 1\ 3} |$   
 TP :  $\overline{4\ 4\ 4}\ \overline{4\ 4}\ \overline{2\ 2}\ \overline{0\ 2} :|| \overline{2\ 2}\ \overline{2\ 2\ 2}\ \overline{2\ 2\ 0}\ \overline{0\ 4} |$

TA :  $\overset{(5)}{\overline{5\ 5\ 7}}\ \overline{5\ 7}\ \overline{5\ 5\ 7}\ \overline{5\ 7} | \overset{(6)}{\overline{5\ 5\ 7}}\ \overline{5\ 7}\ \overline{5\ 5\ 7}\ \overline{5\ 7} |$   
 TD :  $\overline{3\ 1}\ \overline{1\ 1\ 3}\ \overline{3\ 1}\ \overline{1\ 1\ 3} | \overline{3\ 1}\ \overline{1\ 1\ 3}\ \overline{3\ 1}\ \overline{1\ 1\ 3} |$   
 TP :  $\overline{4\ 4\ 4}\ \overline{4\ 4}\ \overline{2\ 2}\ \overline{0\ 2} | \overline{2\ 2}\ \overline{2\ 2\ 2}\ \overline{2\ 2\ 0}\ \overline{0\ 4} |$

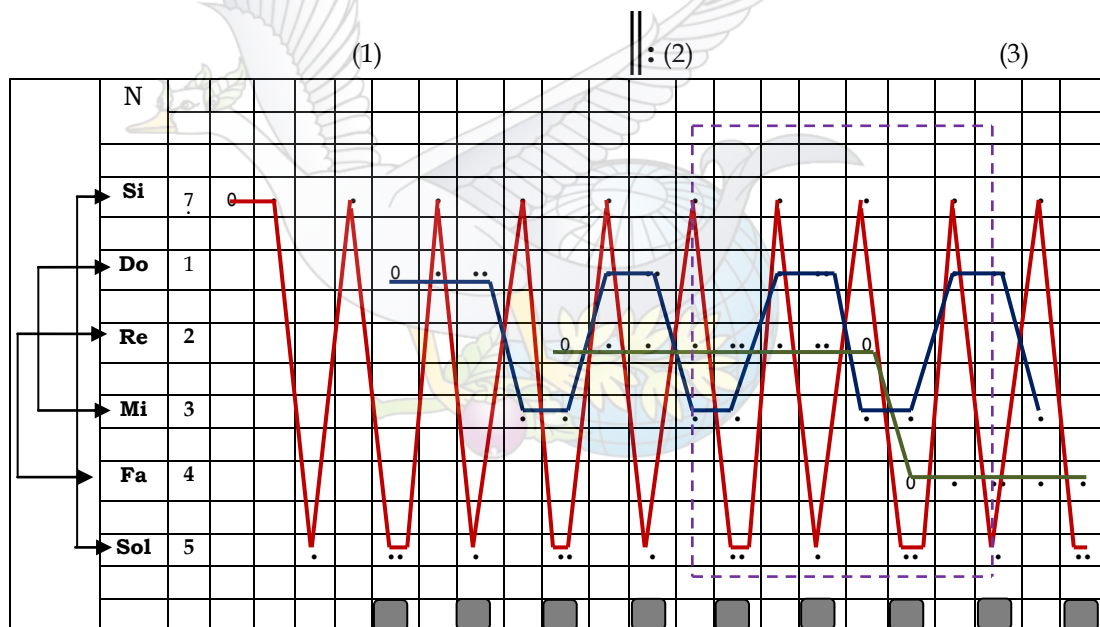
1  
K  
I.

**Notasi 19.** *Lagu Tupai Bagaluik*  
Transkrip Junaidi , 05 s.d 10 - 2013

Notasi di atas dapat menjelaskan bahwa talempong *Anak* memulai permainan dengan *danyuik* yang stabil. Talempong *Dasar* mengikuti ajakan permainan talempong *Anak*, dan masuk pada ketukan pertama - aksen lemah; keduanya mulai membentuk kerangka melodi. Melalui motif berbeda, talempong *Paningkah*, masuk pada ketukan keempat - aksen lemah - pada *biteh* (1) satu. Memasuki *biteh* (2) dua mulai terbentuk melodi, dan pengulangan berikutnya menuju pembentukkan satu kalimat lagu. Kelipatan kalimat lagu berikutnya dilakukan dengan cara yang sama, dan tidak tertutup kemungkinan munculnya variasi motif pukulan oleh pemain

talempong *Paningkah*. Puncak ekspresi musikal permainan ritme dalam *Lagu Tupai Bagaluik* tidak masuk dalam kategori *batalun*, karena komponen-komponen yang membentuk satu sistem musik talempong dibentuk berdasarkan sistem musik diatonis.

Secara visual, melalui notasi grafik dapat dilihat bagaimana bentuk kontur melodi *Lagu Tupai Bagaluik* dalam membentuk satu kalimat lagu, lihat notasi grafik berikut ini.



**Notasi Grafik 21.** *Lagu Tupai Bagaluik*

Grafik di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa proses terbentuknya satu kalimat lagu terjadi pada *biteh* (2) dua. Pengulangan kalimat lagu berikutnya dilakukan dengan ritme yang sama.

#### Lampiran 4.

### TALEMPONG PACIK: ESTETIKAN POLA TIGA DAN TALEMPONG KREASI

Berbicara tentang talempong *kreasi* pada dasarnya kita membicarakan terjadinya perubahan dalam kehidupan sosial dalam masyarakat. Arnold Hauser mengatakan bahwa perubahan sosial di wilayah kultur tertentu akan menghasilkan gaya yang khas sesuai dengan bentuk masyarakat pada waktu itu (Hauser, 1974: 547). Piotr Sztompka mengatakan bahwa apa yang dipikirkan orang tentang perubahan sangat besar perannya dalam mendorong orang untuk bertindak, dan karena itu sangat besar pengaruhnya terhadap jalannya perubahan. Memperkaya pengetahuan mengenai perubahan secara praktis sama artinya dengan menciptakan perubahan. Gagasan perubahan menjadi sumber untuk memperkenalkan perubahan (Sztompka, 2008: viii). Keasadaran tentang makna dari perubahan itu menjadi dasar perubahan dari talempong *tradisi* menjadi talempong *kreasi*. Perubahan menjadi talempong *kreasi* tersebut dapat dibagi berdasarkan konsep musikal talempong yang menggunakan lima nada – pentatonik

Pengembangan *talempong* lima nada atau pentatonik dimulai pada bulan Agustus 1968; orang pertama yang memulai eksperimen diatonisasi

talempong ialah Murat St. Saidi<sup>115</sup>, ia melaras dua set – seperangkat – talempong tradisional dengan menggunakan instrumen musik Barat dengan urutan tangga nada “c d e f g” (do, re mi, fa, sol) – eksperimen itu dinamakan “talempong *kreasi baru*”. Satu set talempong berperan sebagai pembawa melodi dan satu set talempong sebagai pengiring dengan model permainan talempong *renjeang* (Murat St. Saidi, wawancara, 4 maret 2012).

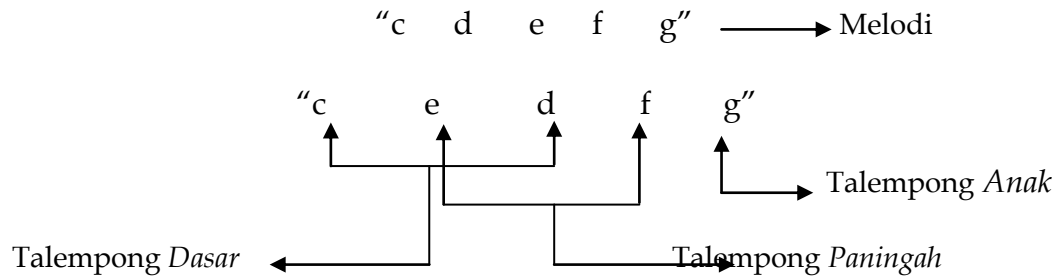
Dalam eksperimen itu; talempong melodi membawakan repertoar dendang Minangkabau yang juga mempunyai nada pentatonik (lima nada), dan lagu pertama adalah Adam Oi<sup>116</sup>. Untuk pengiring digunakan model talempong *renjeang* yang diberi nama talempong Anak, talempong Dasar, dan talempong *Paningkah*. Pola ritme permainan talempong *renjeang* dengan lagu *tigo duo* dijadikan sebagai pengiring lagu Adam Oi. Bentuk dan struktur talempong *kreasi* dapat dilihat pada bagan berikut ini.

---

<sup>115</sup> Murat St. Saidi termasuk salah seorang tokoh yang melakukan perubahan terhadap talempong di Minangkabau, dan beliau adalah guru SMKI Padangpanjang dan sekarang berubah nama menjadi SMK 7 yang terletak di Kota Padang. Hanefi mengatakan bahwa para tokoh lainnya yang terlibat dalam melakukan perubahan adalah Akhyar Adam (alm), Yusaf Rahman (alm), dan Irsyad Adam. Para seniman ini pernah menjadi staf pengajar ASKI Padangpanjang. Kemudian Yusaf Rahman pindah mengajar ke Sendratasik IKIP (UNP) Padang, Akhyar Adam dan Murad Sutan Saidi pindah mengajar ke SMKI (SMKN 7) Padang (Hanefi, dkk., 2004:68), sedangkan Irsyad Adam tetap mengajar di ASKI/STSI Padangpanjang. Laras yang dipakai adalah diatonis mayor dalam tangga nada natural, umumnya pada tangga nada C.

<sup>116</sup> Andam Oi berasal dari dendang tradisional Minangkabau dengan judul Tagajai, namun kemudian lebih populer disebut Andam Oi. Perubahan Tagajai menjadi Andam Oi disebabkan oleh tambahan kata “andam oi” di belakang syair pantun dendang Tagajai (Hajizar, wawancara, 22-06-2014).





**Bagan 26.** Bentuk dan struktur talempong *kreasi*

Proses diatonisasi talempong Minangkabau itu dapat diidentifikasi dari usaha Murat St Saidi *mangkoan bunyi* talempong berdasarkan sistem musik diatonis. Model susunan nada seperti itu, dipakai untuk memainkan melodi vokabuler dendang Andam Oi yang juga mempunyai wilayah nada lima nada. Untuk talempong pengiring digunakan Lagu Cak Dindin model talempong *renjeang* yang ditulis kembali berdasarkan hasil wawancara dengan Murat St. Saidi – danyuik 110 L/M (rekaman 19 terlampir). Bentuk dan struktur penyajian talempong *kreasi baru* model Murat St. Saidi itu dapat dilihat pada notasi Andam Oi berikut.

MLD	$\overline{0} \ \overline{5} \   : \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \underline{\overline{3} \ \overline{5}} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{3} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \underline{\overline{4} \ \overline{4}} \   \ \overline{4} \ \overline{4} \ \overline{3} \ \overline{2} \ \overline{2} \  $ Bu    kih        ting        gi    ko to        rang    a        gam yo An dam
TD	$  : \ \overline{1} \ \overline{1} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{3} \ \overline{3} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{1} \ \overline{1} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{3} \ \overline{3} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \  $
PN	$  : \ \overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \  $
AN	$  : \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \  $
MLD	$\overline{2} \ \overline{0} \ \overline{1} \   \ \underline{\overline{2} \ \overline{2} \ \overline{1}} \ \overline{2} \ \overline{3} \   \ \overline{443} \ \overline{2} \ \overline{4} \   \ \overline{3} \ . \   \ . \ \overline{0} \ \overline{1} \  $ Oi    man        da    ki jan    jang am pek pu    luah    Ba
TD	$\overline{1} \ \overline{1} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{3} \ \overline{3} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{1} \ \overline{1} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{1} \ \overline{1} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{1} \ \overline{1} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \  $
PN	$\overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \  $
AN	$\overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \  $
MLD	$\underline{\overline{2} \ \overline{2} \ \overline{1}} \ \overline{2} \ \overline{3} \   \ \overline{443} \ \overline{2} \ \overline{4} \   \ \overline{3} \ . \   \ . \ \overline{0} \ \overline{5} \ :  $ Be    lok ja    lan ka ma la    lak
TD	$\overline{3} \ \overline{3} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{1} \ \overline{1} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{3} \ \overline{3} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \   \ \overline{1} \ \overline{1} \ \overline{0} \ \overline{3} \ \overline{1} \ :  $
PN	$\overline{022} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{044} \ \overline{022} \   \ \overline{022} \ \overline{0} \ :  $
AN	$\overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \ \overline{5} \   \ \overline{5} \ \overline{0} \ :  $

**Notasi 20.** Lagu Andam Oi  
Transkripsi Yunaidi tanggal 12-12-2012

Periode itu, estetika talempong sudah mulai menggeser cita rasa estetika talempong tradisional, walaupun dalam eksperimen tersebut masih dalam bentuk pentatonik. Namun demikian, gejala diatonisasi sudah mulai mengambil alih rasa musikal para seniman dan masyarakat Minangkabau melalui talempong *kreasi* yang diciptakan oleh Murat St. Saidi.

## Lampiran 5.

### TALEMPONG RENJEANG: ESTETIKA POLA TIGA DAN TALEMPONG LAGU DENDANG

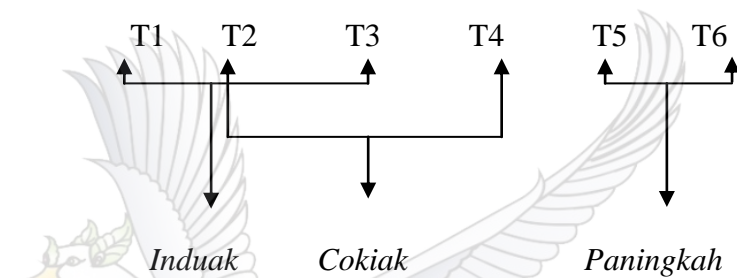
Talempong *lagu dendang*<sup>117</sup> (tembang) merupakan bentuk lain dari penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*. Talempong *lagu dendang* dicetuskan oleh beberapa tokoh seniman dari Luhak 50 Koto, seperti di Nagari Talang Maua diprakarsai oleh Islamidar (78 tahun) – panggilan akrabnya biasa disebut Tuen. Di Nagari Ikua Parik yang digagas oleh Yuhanir (76 tahun – almarhum), dan di Nagari Lubuak Tingkok yang digagas oleh M. Yanis (82 tahun - almarhum). Ketiga tokoh seniman tersebut mencoba mengembangkan talempong di nagari mereka masing-masing. Pengembangan yang dilakukan berupa teknik musikal yang secara teknik persis sama dengan talempong *renjeang*. Namun dari hasil melodi yang dihasilkan jauh berbeda dengan talempong *renjeang anam salabuhan*.

Melodi yang dibangun oleh jalinan enam buah talempong juga dimainkan oleh tiga orang pemain talempong secara berpasangan. Pasangan talempong pertama disebut talempong *Induak*, dengan pasangan talempong T1 dan T3, pasangan kedua disebut talempong *Cokiak* dengan pasangan

---

<sup>117</sup> Talempong *lagu dendang* juga digunakan untuk talempong *renjeang anam salabuhan*, dan dimainkan oleh pemain yang sama. Pemain talempong sama-sama menguasai vokabuler ragam *Guguah* talempong, baik talempong *renjeang anam salabuhan* maupun talempong *lagu dendang*.

talempong T2 dan T4, talempong dengan pasangan T5 dan T6 disebut talempong *Paningkah*. Namun yang membedakan dengan talempong *renjeang anam salabuhan* terletak pada pasangan talempong yang dimainkan, dan kesan melodi yang dihasilkannya. Untuk lebih jelasnya, pasangan talempong *lagu dendang* dapat dilihat bagan berikut.



**Bagan 27.** Model pasangan talempong *lagu dendang*

Pasangan talempong di atas berbeda dengan konsep *batalun* dalam talempong *renjeang anam salabuhan*. Perbedaan lainnya terletak pada melodi yang dibentuk dari jalinan atau permainan ritme tiga pasangan talempong. Pada talempong *renjeang anam salabuhan*, ketiga pasangan talempong memiliki tugas pokok, fungsi, dan kewenangan yang berbeda. Sementara itu, pasangan talempong pada *lagu dendang*, berperan memainkan potongan melodi dari dendang yang dibawakan. Ketika perjalanan melodi itu melewati nada talempong yang dipegang oleh masing-masing talempong, maka pemain talempong akan bereaksi – tekniknya tidak jauh berbeda dengan permainan angklung dari Jawa Barat. Hanefi dkk mengatakan bahwa kunci

permainan melodi talempong *lagu dendang* terletak pada jalinan nada talempong lainnya sehingga terbentuk suatu alunan melodis yang utuh. Dalam hal ini talempong berfungsi sebagai pembangun melodi (Hanefi, 2004: 23).

Para pemain talempong *lagu dendang* tidak memainkan ritme tertentu seperti talempong *renjeang anam salabuhan*. Mereka memukul nada pernada secara bergantian, sesuai dengan irama lagu yang dipilih. Hanefi mengatakan bahwa hal yang harus diperhatikan oleh pemain talempong *lagu dendang* dalam membangun melodi adalah ketepatan pukulan nada dan durasi waktu sesuai dengan perjalanan ritme pada melodi lagunya (Hanefi, 2004: 37). Artinya, setiap pemain talempong harus tahu urutan nada dari lagu yang akan dimainkan dan kapan harus memukul nada talempong yang dipegangnya, nada apa sesudahnya, dan kapan giliran memukul berikutnya.

Pada dasarnya talempong yang sama dapat digunakan untuk memainkan *Guguh* talempong *renjeang* dengan syarat pasangan talempong terlebih dahulu harus disesuaikan dengan konsep pasangan talempong *Jantan*, *Paningkah*, dan *Pangawinan*. Baik talempong *lagu dendang* maupun talempong *renjeang anam salabuhan*, keduanya memiliki rasa estetis yang berbeda. Perbedaan itu terletak pada konsep pasangan talempong dan melodi yang dihasilkannya. Melodi yang dihasilkan talempong *lagu dendang*

merujuk pada jenis *dendang* yang dibawakan, seperti *dendang* Mudiak Arau berikut ini.



**Notasi 21.** Lagu Mudiak Arau versi *dendang* vocal<sup>118</sup>

Melodi yang dibawakan oleh talempong *lagu dendang* bersumber dari repertoar lagu *saluang dendang*. Salah satu lagu *saluang dendang* yang dijadikan contoh adalah *dendang* Mudiak Arau. Hanefi dkk mengatakan bahwa Lagu Mudiak Arau cukup populer di tengah masyarakat Minangkabau, baik yang tinggal di daerah maupun yang sedang merantau di sejumlah kota di Indonesia. Lagu Mudiak Arau, menjadi terkenal setelah

<sup>118</sup> Notasi melodi Mudiak Arau versi *dendang* vocal diperoleh dari tulisan Hanefi dkk dalam bukunya berjudul *Talempong Minangkabau Bahan Ajar Musik dan Tari*. Jakarta: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia (P4ST UPI), 2004, p. 42.



dibawakan oleh penyanyi pop Minang, Elly Kasim, yang diiringi dengan *band* untuk kebutuhan komersial (Hanefi dkk, 2004: 38).

Mudiak Arau versi talempong *lagu dendang* dilakukan oleh tiga orang pemain talempong, masing-masing disebut *Paningkah*, *Tongah*, dan *Polong*. Hanefi dkk mengatakan bahwa pembukaan lagu Mudiak Arau tidak ada hubungannya dengan melodi lagu, namun cukup penting bagi musisi untuk mempersiapkan diri dan berkonsentrasi dalam memainkan lagu yang sebenarnya (Hanefi dkk, 2004: 39). Peranan ketiga musisi dalam membangun melodi harus disadari karena mereka bermain dalam kepadatan ritmis. Terciptanya melodi hasil permainan tiga musisi talempong *lagu dendang* dapat dilihat pada contoh notasi berikut ini<sup>119</sup>.

Paningkah

Tongah

Polong

sekitar 9" dari awal permainan

Melodi gabungan

<sup>119</sup> Notasi ini memulai pada lagu yang sebenarnya – pembukaan tidak dinotasikan. Awal lagu ini ada pada sekitar saat detik ke-9, dihitung dari awal rekaman dan ditandai dengan peningkatan dinamika pada pemain *polong* (Hanefi dkk, 2004: 39).



**Notasi 22.** Lagu Mudiak Arau versi talempong *lagu dendang*

Perbedaan lagu Mudiak Arau versi *dendang* dengan versi talempong *lagu dendang* dapat dilihat pada notasi berikut ini.



Pada contoh notasi di atas kelihatan bahwa not-not 1/16 N5 dan N6 *talempong paningkah* mengisi melodi asal gaya *dendang*. Kecenderungan mengisi waktu bagi musisi talempong dalam memainkan melodi *dendang* juga kelihatan pada isian dua buah not 1/8 (ketukan keempat) yang seharusnya tanda istirahat seperempat seperti dalam notasi *dendang* (Hanfi dkk, 2004: 42).

Ketika talempong *lagu dendang* dimainkan dalam bentuk penyajian talempong *renjeang anam salabuhan*, maka pasangan talempong harus

dipertukarkan kembali dengan pasangan T6 dan T1 untuk talempong *Jantan*, T5 dan T3 untuk pasangan talempong *Paninkah*, dan T2 dan T3 untuk pasangan talempong *Pangawinan*. Pada prinsipnya talempong *lagu dendang* dengan talempong *renjeang anam salabuhan* ada kesamaan dan perbedaan di antara keduanya. Kesamaannya terletak pada teknik *marenjeang* talempong, yaitu sama-sama memegang dua buah talempong, namun dari pasangan yang berbeda. Perbedaannya terletak pada materi musikal yang yang dimainkannya, talempong *lagu dendang* memainkan *dendang-dendang* yang berasal dari nyanyian rakyat yang lazim dipertunjukkan pada acara *bagurau saluang*.

